

أستغيث ولا أستغيث

سميح القاسم

■ أولُ الماءِ بَسملةٌ
جفَّت البئرُ في حارةِ الفُقراءِ المساكين
غاضَتْ عيونُ البراري القديمة
يا أصدقاءَ النبيِّ احفروا مرةً ثانية
واحفروا مرةً ثانية
إحفروا
آستمطِروا
واذكُروا
العطاشى هُنا . . وهُنا الآنيهْ
واسألوا غيمةَ الحَجَر الباقيهْ
واخرجوا من شقوقِ التراب
اخرجوا من شقوق منازلكم
بالأكفِّ التي تتضرعُ
مُنشبةً سُخطَها في شقوقِ السماءِ البعيدةِ:
يا خالقَ الكائنات
اظهر الآن من نار هذا الإطارِ القديم
كما أظهرْتَكَ المآسي على طور سيناء
من نار عُلّيقةٍ شَوكُها يتكاثرُ في وَردتي
وتُدَمِّي أكاليلُهُ جَبهتي . .
(إرِص يِسرائيل هَشْليمَه
أجرات هتلفيزيا
پيحوت زوحيل أبطَلَه سِمويَه
مِمشيلتْ أحدوت ليئوميت
إنفلاصيا دوهيوت

إنفلاصيا ميروسينت
يَجون ميروسَنْ
كليطات علياه
دم دوهير. .)(*)
آخرُ الماءِ حوْقَلَةٌ
والمطرْ
في مسامّ الحجرْ. .
أول الماءِ آخرُهْ
تَخْرُجُ الريحُ من بيتها الجبليّ القديم
محمَّلةً بالطعامِ لماعِزها
تستحمُّ قليلاً وراءَ الشواطىء
تَقْلِبُ في طيشِها مركباً
وتعودُ إلى البيتِ قبلَ الغروب
مُروراً بقرنِ الغزالِ المروَّع
«ها نحن منتظراتٍ»
تَصيحُ العجائزُ من قَلعةِ الغَيْم
ها نحنُ يا بنتُ
داهَمَنا البردُ في عُرينا المُمْحِلِ
آحترِمي حُزنَنا العائليّ
آملأي موقدَ الذكريات
بما ظلَّ في سفحنا من حطبْ
واستهلّي بأوجاعِنا حفلةَ البرقِ والرعدِ
دُوري ودُوري
كما تشتهي رَقَصاتُ اللهبْ.
أوَّلُ الماءِ آخرُهْ
أستغيثُ ولا أستغيث
فَمي طفلةٌ ميِّتة
فقأتْ عينها حَدأةٌ
قَدِمتْ من جَليد الكوارثِ
واستوطنتْ جُثتي
قُربَ «باب المغاربةِ»(*) التفتتْ فجأةً
شاهدَتْ طفلةً ميِّتة
فقأتْ عينَها. . ثُم عادَتْ إلى جثتي.
ابتدأتْ غُرْبتي

*

يتناهى إلى السَّمعِ بعضُ الحديثِ المُصمَّم للعرضِ في مُدُنٍ من رُخام الزَّمان، الرخامِ الذي صقلتْهُ التواريخُ. مرَّ عليه الأباطرةُ المُلتحون. وجرَّت عليه الأميرات تَفْتا السَّرائرِ والشُّبُهات النبيلةِ. أُصغي بما يقتضي بروتوكولَ الولائم. لا يشعرون بأنشوطةٍ من حريرٍ تشدُّ رويداً رويداً على عُنُقي البدويّ. ولا بأسَ في بَسْمَةٍ هذَّبَتْها التجاربُ. تمتد تحتَ الشراشفِ ساقٌ تُداعبُ ساقي. وتلكزُني بدلالٍ من التُّخمةِ الحَضَريَّةِ، سيدةٌ أرهقَتْها المباذلُ. تهمسُ: هل أعجبَتْك المغنيةُ التونسيةُ؟ أم أضجَرَتْك رواياتُ هذا الأميرِ السعوديّ عن صَفَقاتِ السلاحِ الأخيرةِ؟ هل تعشَقُ البحرَ مثلي؟ أتعلمُ أنَّ السباحةَ عاريةً هي أحلى الهواياتِ عندي؟ لا سيما في أماسيِّ ڤينيسيا المُقمِرةْ.

يتناهى إلى القلبِ ما تفعلُ النَّزَواتُ الثريَّةُ بالجُثثِ المُقفِرةْ.

فجأةً تخجلُ الروحُ من عُريها
يخجلُ العُقمُ من عُقمِهِ
تخجلُ النخلةُ المثمرةْ.
فجأةً
وتضيقُ المساحاتُ
القصرُ زنزانةٌ للغريبِ
تَطولُ المسافاتُ في الحزنِ
تضربُني، تضربُ الروحَ زلزلةٌ
تسقطُ التُّحف الغاليةْ
تتحطمُ فوقَ الرُّخامِ العريقِ الصحونُ المذهَّبَة الراقيةْ
فجأةً تبدأُ المجزَرةْ
تبدأُ المجزرةْ
في أماسيِّ ڤينيسيا المُقمِرةْ

*

أستغيثُ ولا أستغيثُ
يدي وردةٌ من رصاصْ
فجَّرَت عطرَها الدمويَّ
على الدرجاتِ القريبةِ من جامعِ «القَصَبةْ»
(مُقرِئُ الغازِ يستوطنِ الرئةَ الوادعهْ)
ويدي وردةٌ للخلاصْ

(*). أرض اسرائيل الكاملة
ضريبة التلفزيون
التخفيض الزاحف البطالة المقنعة
حكومة الوحدة القومية
التضخم المالي الجامح
التضخم المالي المكبوح

قذفتْ عطر أحزانها المرعبة
حجراً نابضاً
في فضاءِ من المَوت والشهوةِ اللاذعة
هُهُنا.. هُهُنا.. لا مناصْ
كانت المعصية
ويكونُ القصاصْ
ويكونُ هنا مطلع الأغنيةْ:
«طفلةٌ»
طفلةٌ شاهَدوها على شاشةِ التلفزيون
في كل بيتْ
وَهْيَ في ثوبها المدرسيِّ محاصرةٌ
وهْي خائفةٌ
وهي طافحةٌ بقروحِ العذاب القديمةِ
صارخةٌ دونَ صوتْ
فجأةً طوحتْ يدُها في فضاءِ الرَّدى
آنقبضتْ قَسَماتُ الحديدِ على غيظِها
آنفجرتْ غيمةٌ في المدى
آنفجرتْ وردةٌ ناسفةْ
لم تَعُدْ خائفةْ
أيَخافُ من الموتِ مَيْتْ؟

*

شاهَدوها على شاشةِ التلفزيون
في كل بيتْ
واستدارَ المُذيعُ الأنيقْ
إلى ماكياج المذيعة
في نبأٍ عاجلٍ
عن شُؤون الأميرة «آنْ»

*

واستدارَ الزمانْ.
شاهَدُوها على شاشةِ التلفزيون في كل بيتْ
غضِبوا.. دونَ صوتْ
سَكَبوا دمعتينِ على دمِها
أتقَنوا كلماتِ الرثاءِ الوجيزةَ
وآنسَحَبوا



عائدينَ إلى زمنٍ لا يعود
إلى شَهَوات النساءِ الصغيراتِ
في رُدُهات الفنادقِ
للجَدَلِ المتحضِّر حول خَبايا السياسات
للجوني ووكر (بالثلج)
للصُّحُفِ الأجنبيةِ
مَوْتى وتبعتُهم للحياةِ جرائمُهُم
إثمُهُم طاهرٌ
عقَّمَتْه الكوارثُ والذكرياتُ النبيلةُ
لا بأسَ في دمعتينِ على دَمِها
في المراثي الرصينةِ
في زمن لا يعودُ..

*

وها أنذا استغيثُ ولا استغيثْ
أنا العربيُّ المُضيءُ
آلتقيُّ البريءُ
أنا قُوة الشعراء
بُلوغُ المغنّين
لم تسمَعوني
ولم تُبصروني
وحيداً بعيداً
بُراقُ الأغاني الحميمهْ
أرشِدوني إلى بلدي
وخُذُوا بيدي
خطوةً خطوةً في سَديم الجريمهْ
أرشِدوني إلى جسدي
أرشدوني
إلى طلقةِ الرحمةِ الثانيهْ
وخُذُوني
إلى ضربتي القاضيهْ..

*

أستغيثُ ولا أستغيثْ
أبي.. يا أبي
رِحلتي في اتجاهين

تذكرتي لاتجاهٍ وحيدْ
فوقَ أرضٍ تميدْ
يا أبي
من يُؤاخي دَمي في انفجاراتِهِ المُرعبهْ
من يواسي صواعقَهُ المتعبَهْ
يا أبي
من يردُّ اللحافَ على جَسَدِ الطفلةِ النائمهْ
في فِراش التهاليلِ والحُلمِ
مَنْ؟
من يصد رياحَ الجحيمِ عن الوردةِ الناعمهْ
من يقول الكلام الأخير
لدبابة الهمج القادمهْ
بأناشيدها واحتفالاتها القاتمهْ؟



*

يا أبي
تلك أسنانُنا تتفتَّتْ تحت الهراوات
في غُربةِ الكولينوس.
شَعْرُنا يتساقطُ في قبضةِ الفاتحين
وفي ساحة بريليانتين
يا أبي
هوذا مَلِكُ الغازِ والكِنْت
يذبحُنا بسيوف اللهبْ
نحنُ أسرى الأسى والتعبْ
في غياهبِ سجنِ الغُزاة
وأسرارِ رِنْتِغن
نحنُ سَبَايا مخاوِفنا المزمنهْ
بينَ دَمْعَتِنا السِّر
والضِّحْكَةِ المعلَنَهْ
يا أبي
أعطني يَدَكَ المؤمنهْ.
يا أبي
يا أبي
أنا شيطانُهُم زمناً.. والملاكْ
زَمَنا
لم يعد لي مكانٌ هناكْ
لم يعد لي مكانٌ هنا
وأنا
لم يعُد لي أنا
من يَلُمُّ الشراكْ
من يَفكُّ الشّباكْ
يا أبي
من سواكْ؟!

*

أستغيثُ. ولا أستغيثُ
أسمعيني وما من سميعٍ أجيبي وما من مُجيبٍ
أغيثي وما من مُغيث
لأني أريدك من جسدٍ وأريدُكِ مِن حُلُمٍ
وأجيئُك في باقةٍ من زهورِ جبالي الأسيرةِ
أختارُها زهرةً زهرةً وأجيئك
يا آمرأةً من رمالِ صحاراي
يا آمرأتي وأجيئُك
في باقةٍ من زهورِ القرابين
تختارُني مقتلاً مقتلاً
وأغنّي
يا إلهي أعنّي!
يا إلهي أعنّي على صَبَواتِ دَمي البدويّ
أعِدني إليّ
انتشلني..

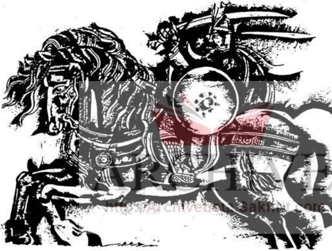
*

أنذا في صِراطي إليكِ
آفتحي بابَكِ الذهبيَّ المُطَعَّمَ بالنارِ والدمّ
قُومي افتحي بابَكِ الذَّهَبِيَّ
لأدخُلَ ما شئتِ لي من جِنانِ الشّهادات
يا آمرأتي
وأغنّي
يا إلهي.. أعِنّي
أستغيثُ. بمن أستغيثُ؟
أستغيثُ.. ولا أستغيثُ.. □



معرفتنا بسيئات الغرب لا تكفي لجعلنا أفضل منه

أنسي الحاج



■ قبل أن يكون الأدب «نصاً»، كما يقولون اليوم بتأثير لغة اللسانيين والبنيويين وسائر علماء الاجتماع، هو «كلمة».

والكلمة جسد. جسد وروح، أي جسد.

والجسد يطلب حباً (أو بغضاً) لا تشريحاً، لأنه يعيش بالعواطف والشهوات ويموت بالفحص «الطبي» والاحصاء.

لفظة «نص» التي يتداولونها بهذا الملل العقائدي المنهجي انحرفت عن معناها البسيط، البريء، وباتت تخفي إلغاءً للمعاني وطمساً لوهج الخلق وتسوية بالأرض للتجربة الانسانية في التجربة الابداعية وللتجربة الابداعية في عملية الكتابة.

يقولون «النص» ويقصدون «الشيء».

لكن الأدب شخص، وما هو أبعد من الشخص، لا شيء. الكلمة جسد، وما يخرج عن نطاق حدوده، لا جثة.

*

معرفتنا بسيئات الغرب لا تكفي لجعلنا أفضل منه.

*

أكره السيطرة المادية ـ التقنية في الغرب، لكني أحب فيه نقده الذاتي الذي يُخجلني أنا المجتمع العربي العديم الاقرار بالخطأ، إن على مستوى الأنظمة أو على صعيد المثقفين.

أنا المجتمع العربي الذي يحلو له أن يعتبر تخلّفه فقراً في الوسائل المادية ـ التقنية حتى يتهرب من الاعتراف بأنه فقر في الشغف بالحقيقة، وفقر في احترام الانسان لا في سلطته وإنما في اختلافه عنا.

*

أكرهُ في الغرب نظرته الفوقية إليَّ أنا العربي، لكني أكره أكثر منها نظرتي أنا العربي إلى العربي الآخر، وهي لا تقلّ عن نظرة الغرب احتقاراً.

*

أكرهُ في الغرب امبرياليته واستعماريته، وأكرهُ في المجتمع العربي غوغائيته وجهله للحرية.

*

أكرهُ في الغرب ذنوبه، ذنوبه ضد الروح، ضد الضعيف والفقير، ضد السرّ والحلم، ضد التأمل والكسل والخيال والجمود. . .

وأحبُّ في الغرب شعوره بالذنب، هذا الشعور المطهِّر، الجبّار، الخلّاق، الانساني، المدمِّر، الذي يُخجلني أنا المجتمع العربي.

*

القرن الحادي والعشرون الذي سيكون قرن غزو الدماغ، يقال إن الأميركيين والروس يأملون خلاله، وربما قُبَيْله، اكتشاف الوسائل التي تمكّنهم من التأثير في دماغ الانسان (ومن ثم في الجماهير) عن بعد، فتثار فيه (وفيها) مشاعر الغضب أو الحبور، مثلاً، حسب المراد، يصبح بالامكان التحكم بردود فعل البشر، حكاماً ومحكومين، بكبسة زر على غرار «الريموت كونترول»، أو بارسال شعاع كالليزر، دون أن يعرفوا أنهم مدارون. . .

أفق مخيف ينذر، إذا تم، بالقضاء على آخر معاقل الدفاع البشري ضد المكننة والبرمجة والقطيعية، بل ضد التعليب: الرأس، خزانة الخيال، سفينة البحر اللامحدود، التي لم تستطع حتى صواعق السماء ترويض جموحها.

هل يخضع الدماغ لخطط العلماء؟

إن هذا يفترض احاطة تامة بكيفية نشوء الانفعالات في الدماغ. فمن يستطيع، اليوم وغداً، الادعاء أنه قادر على مثل هذه الإحاطة، بينما يعترف طب الدماغ والأعصاب بأن ما يجهله في هذا الحقل هو أكثر بكثير كثير مما يعرفه؟

لقد وُجد دائماً ويوجد الآن وسوف يظل يوجد علماء وأطباء يطمحون إلى السيطرة على «ماكينة» الدماغ كما سيطر العلم على الفضاء الخارجي أو على «الدماغ الآلي». لكن العلم مهما أوغل في التقدم سيظل يفاجأ بأن «ماكينة» الدماغ البشري غابة وحشية لا نهائية، لا حدود لتعقيداتها ولا لمفاجآت أعماقها.

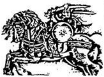
وإذا حشدت الدولتان العظميان علماءهما للتحكم بالدماغ فقد تتقدمان بضع خطوات لكنهما ستكتشفان في النهاية أن حدود عظمتهما وحدود العبقرية العلمية تقف عند شيء لا يقبل به العلم الوضعي والفكر المادي، ويرفضه الملحدون: سرّ مُغْلَق لا يمنع الراغبين من محاولة فتحه، ولكنهم يحاولون ولا يقبضون إلا على سراب.

سر متواضع، ينام في ثنايا الدماغ، يحميكَ

أكره في الغرب نظرته الفوقية إلي أنا العربي لكني أكره أكثر منها نظرتي أنا العربي إلى العربي الآخر

وسيظل يحميك من أن يبتلعك غول العالم.

*



الضحكة صوتُ تَشَقُّق القناع.

*

أكثر مَنْ أخشى، أولئك الذين يضحكون ضحكاً عاقلاً...

*

ينبع الشعر ممن لا يدركون معاني كونهم شعراء.

*

يحلم الشاعر بخلق بشرية جديدة لا بكتابة شيء جديد فقط. الكتابة هي الجسد الجديد.

*

يكتب بعض الشعراء العرب عن أنفسهم وعن أخصامهم كما يتحدث الحكام العرب عن أنفسهم وعن أخصامهم: تزوير وتشويه للحقائق.

هنا سلطة وهناك سلطة.

والشعراء أسوأ لأنهم يكذبون في موضوع مادتُه الحقيقة.

ينبع الشعر ممن لا يدركون معاني كونهم شعراء

*

دعوتُنا، حتى دعوتنا إلى الأصالة، تقليد.

حتى عندما نقول إننا نقلّد، نقلّد.

لم يعد لي ثقة حتى بصدق موتنا.

*

الأصالة لا تعرف نفسها. لا شيء مما هو جميل، لا شيء مما نُحبّ، يعرف نفسه.

*

المقهى حاجة للفكر تفوق حاجته إلى الكُتُب.

*

مشاهد الغابات والسهول والواحات والظلال تلمحها في عينين تلقيان عليك طبائعها خطفاً، كمرور المناظر بسرعة البرق من نافذة القطار.

وتكمن في انتظار عودتها، بين طيات نفسك السوداء والصفراء والارجوانية، كمون الصيّاد لطريدة لمحها ثم فرّت، ولن يقوى على اكمال النهار ولا العمر إن هو أقر لنفسه، بعيداً من سراب الأمل، بأن ذلك الحلم لن يعود، وبأنه وإنْ عاد، فلن يؤخذ، وبأنه وإنْ أُخذ، فلن يكون باراً بوعوده.

وتبقى الوعود المستحيلة وحدها السعادة البريئة من كل عيب.

*

استسلامات النظر أجمل من استسلامات الجسد.

*

واحد من أسس الحب: سوء تقدير كل طرف للطرف الآخر، بحيث يظنه أجمل منه، منزّهاً عما يذلّه هو من حاجات دنيئة، والحصول عليه غنيمة الخادع من المخدوع!

*

كلمات سكاكين، جمل شفرات، نقطع بها علاقة.

وكلمات دروع نصدّ بها أمواج الآخرين، تحمينا من محبّتهم...

*

واحدة تعطيك جسدها لتحمي روحها، وأخرى تعطيك روحها لتحفظ جسدها: أيّهما أكثر فضيلة؟

*

تتألم لأنك لا تتألم: ذلك هو الحَجَر

الوجداني . . .

*

يدفع الفشل إلى الشر، والشر إلى النجاح . . .

لا تتأمل كثيراً في هذه الجملة.

ولا في عكسها.

*

«شمّام هوا قطّاف ورد»؟

لا بل أجملها: شمّام ورد قطّاف هوا.

*

لا تزال مياه الأحلام في رأسي تتسع للمزيد من الغرقى، لكن أحداً من غرقاي لم يغرق أكثر مني . . .

*

بعضهم غرق، فسارعت حماقة الحياة أو الموت إلى انقاذه من مياهي.

*

تَرقَّبْ دائماً ضربة القَدَر بعد كل انفراج ومسرَّة، ما دمت أيها الشقي لم تنتشل نفسك من براثن الفكر القائم على شريعة «التعويض»: كل فرحة سيقابلها غَمّ، شر هذا بخير ذاك . . . أو قاعدة لكل شيء ثمن.

لا، ولو كانت صحيحة القاعدة.

ارفضْها، بأسنانك، بجبينك، بآلام الأجيال كلها، ارفضْها.

قل لهذا المنطق الذي يسحقك بكراهيته وعنصريته وبخله، ليس لشيء ثمن بل حبّ. وبقَدْر ما أحب أنال، ودونما «تعويض» على مرابي الأبدية وأهل الخُلْد . . .

ترقّب الصفعة ما دمتَ أيها الشقيّ الغبي، منذ ملايين السنين، لم تحطم الميزان الذي يشلّك ويقتلك بعدله المقيت.

*

كلما قام رجل بوضع مواصفات العالم الذي يراه الأفضل، لاح لي هذا الرجل، في النهاية، لا أنه يستحق أفضل (وأرحم) من العالم الذي يدعونا إليه، بل شعرت أنه هو سيكون أكبر ضحية لهذا العالم إذا تحقق.

أفلاطون يستحق أن يكون أكثر من مواطن بل وحتى من فيلسوف حاكم في جمهوريته. (حتى لا أقول إنه يستحق أن يعيش في بلاد الأطلنتيد الخرافية التي يدين نظامها الالهيّ ويفضِّل عليها اثينا وحكم العقل).

المسيح. محمد. روسو. فورييه. ماركس. . .

يرسمون لنا أوطاننا وكأنهم ليبقوا غرباء!

*

سُمّار الليل نحبهم لا لأننا مغرمون بالليل بل لأنهم يحملون لنا إلى بحر الظلام الخانق تطميناً من الضوء بأنه قليلاً ويأتي.

*

استولى علينا القلق البشع بأكاذيبه والقلق التافه بعدم جدواه.

اشتهينا المقاهي والناس. اشتهينا أماكن لا يرعبها الأطفال المسلَّحون ولا يرعبها المسلّحون الكبار ولا يرعبها خُلوّها من المسلحين. وكم كَبُرَتْ الحاجة إلى فقدان الذاكرة! وإلى الخروج من الوطن، ومن الجسد، ومن الكوكب!

لو كان الليل قطاراً، وكان لقطاره محطة، لجلستُ في المحطة أَنتظرُ القطار وأركبه حتى آخر مطافه. فإني أودّ، بعد هذا الليل، أن أرى ما وراءه. □

لا شيء مما هو جميل لا شيء مما نحب يعرف نفسه



هذه الدراسة عن شعر عمر أبو ريشة هي في قسمين، الأول يتناول شعره الموضوعي، والثاني يتناول شعره الذاتي، وسينشر في العدد التاسع والعشرين

عمر أبو ريشة: كالنجم في انهياره

محي الدين صبحي

١. في شعره الموضوعي

■ قبل أن أبدأ هذه الدراسة، لم أكن أعرف، ولم أجد في أية مصادر، أن عمر أبو ريشة بدأ حياته شاعراً طليعياً، وطليعياً جداً في حداثته. فقد كان أول شاعر عربي استعمل بنجاح فائق تقنية «الحوار الذاتي المسرحي - dramatic monologue». وهي قصيدة تقوم على قصة أو عقدة، وعلى مغزى يشرح وجهة نظر الراوي إلى الحياة بحيث تظهر شخصية الراوي عبر الحدث الذي يرويه ويتفاعل معه. تضم قصيدة الحوار الذاتي المسرحي، اضافة إلى شخصية الراوي الشخصية التي يتكلم عنها الراوي - وهي غائبة عن المشهد، بطبيعة الحال - وشخصية ثالثة بالغة الأهمية هي شخصية المستمع الذي يصغي إلى ما يقوله الراوي ويقوم بحركات تشعرنا بوجوده دون أن يتفوه بكلمة واحدة. شخصية بطل الحادثة والمستمع الصامت المتحرك يتمتعان بوضع اشكالي هو وضع الغائب - الحاضر، مما يضفي عليهما كثافة تفوق كثافة الحضور المادي للمحاور المتكلم. وزيادة في الإغراب، فإن أعراف تقنية الحوار الذاتي المسرحي تقضي بأن يختار الشاعر شخصيات ومشاهد تاريخية بعيدة عن عصره، مما يمنح القصيدة عدة منظورات لكل من المتكلم والمستمع والشاعر والقارىء من خلال عصرين: عصر الحادثة المروية وعصر الشاعر المؤلف. أما الشاعر ذاته فلا يسمح له بالتدخل أو الشرح بل يغيب تماماً، وذلك لتحقيق أقصى حد من موضوعية السرد، دون الوقوع في احلال اللهجة التقريرية إذا كان الشاعر هو المتحدث المباشر في القصيدة. وفي الوقت ذاته، فإن موضوعية السرد تساعد القصيدة على التخلص من الذاتية الفردية التي أغرقت الشعر الرومانتي وأفسدته[1].

دعها! فهذي الكأس ما
مرّت على شفتي نديم
لي وقفة معها أمام
الله، في ظل الجحيم
دعها! فقد تشقيك فيها
لفحة البغي الرجيم



وتنفَّسُ الشبحِ الشقيِّ
على جذى حب أثيم
ما لي أراك تطيل في
تأمّل الطَّرْفِ الرحيمِ
أتخالني أهذي؟ وخمري
صحوة القلب الكليمِ

فقد اعتمد عمر أبو ريشة على قصة ديك الجن الحمصي، الشاعر الذي عاش في القرن الثالث الهجري، وإذ يروي أنه قتل جاريته وأحرق جثتها ثم جبل من رمادها كأساً يشرب فيها خمرته. تتضارب الروايات في أسباب ارتكاب الشاعر لهذه الجريمة، فمن قائل إنه اكتشف علاقة بين الجارية وغلام له. ومن قائل إنه أصيب بلوثة من الشك الجنوني. لكن شاعرنا عمر أبو ريشة أرجع ذلك إلى عنة أصابت ديك الجن تجاه الجارية بسبب التفاوت في العمر بينهما، ففي حين كان ديك الجن طاعناً في السن كانت الجارية فتاة كاعباً في مقتبل الصبا. وقصيدة «كأس» التي نظمها أبو ريشة عام ١٩٤٠ تحلل تطورات الحالة النفسية التي أدت بديك الجن إلى قتل جاريته التي كان يحبها أشد الحب، وكيف هام على وجهه بعد أن قتلها «وكان ينشد بين شربه وبكائه أبياتاً من الشعر».

اشرب! ولا تترك جراح
السر تعوي في رميمي

من الواضح أن المتكلم هنا ديك الجن، وهو يخاطب صديقاً له في مجلس شراب حاول أن يأخذ كأس ديك الجن ليشرب بها، فردعه ديك الجن عن مسها، فهذه كأس عذراء ما مرت عليها شفاه الندماء. وهذه كأس شقية عانت من تعسف حب آثم. المستمع صامت لا يتكلم. لكن ديك الجن أشعرنا بحضوره أول مرة حين حاول أن يأخذ الكأس، وأشعرنا بحضوره مرة ثانية في نهاية المقطوعة، بقوله «أتخالني أهذي؟» مما يدل على أن المستمع لم يتقبل فكرة أن تحمل كأس شراب كل هذه الآثام. فالكأس رمز حي على حب وإخفاق وجريمة وإثم.

محال على من يراها لأول مرة أن يستوعب ما امتلأت به من شقاء وآلام. وبالتالي فمن حق المستمع أن يظن ما يسمعه ضرباً من الهذيان. لكن ديك الجن يحسم المسألة بإصدار أمر قاطع للمستمع: «اشرب». وفيما يدور عليهما الشراب يروي ديك الجن قصة الكأس، أو قصته:

كانت تغنيني وكنت أحس.. بالنعمى تغني

هذه المغنية الصبية أحبها وأحبته. كانت جميلة شابة وكان شاعراً عجوزاً.

الشيب مرّ بلمتي
وأقام في عجزي ووهني

بعد الحب المتبادل تبدأ العلاقة، لكنها علاقة ترفض أن تبدأ، فالرجل العجوز عنين عاجز:

نادى هواها، فالتفتُّ
وما رددتُ له جوابا
وشبابها الظمآن، بين
يديّ يستجدي السرابا
فوجمتُ مجروحَ الرجولة
أخفض الطرف اكتئابا
ورجعتُ للأكواب أملأها
على غصص شرابا...

فبعد صدمة العجز وتكررها مرات، لا يبقى أمام الرجل سوى أن يشرب، والسكر يزيد من عصف الأهواء وخيالات التشهي. وكلما ازدادت الصبوة ازداد العجز، وهكذا..

ولئن كان ديك الجن قد وصف في المقطع الثالث عجزه فإنه في المقطع الرابع يصف معاناة الفتاة والتهاب جمالها بين يديه الكليلتين.

مالتْ عليّ، وطرفها
في يأسه يتضرّعُ
وعبيرها ما سال من
صدر الربيع، وأمتعُ

بعد اضطرام الأهواء وبذل المفاتن وإخفاق المحاولات لم يبق إلا الإخلاد إلى السكينة:

نامت! وخلف نديّ
جفنيها.. حياة تحلمُ
طوراً تقطّب حاجبيها
تارة.. تتبسّم
وعلى ارتعاش شفاهها
الحمراء، بوح مبهم

إن النوم رمز للراحة والطمأنينة، لكن فرويد أظهر أن ما يشغلنا في النهار يعشش في رأسنا ليلاً، وأن ما نعانيه من متاعب الماضي يذرّ بقرنه في أحلامنا الحاضرة. وبالتالي فإن نوم الفتاة ليس نوم الراحة ولا الطمأنينة.

أما ديك الجن فهمومه أكبر من أن تجعله ينام. وما كان له أن ينام وهو غارق في الوساوس والخمر إلى جانب حبيبته الجميلة المحرومة. حرمانها يجعل نومها قلقاً. قلقها ينعكس اضطراباً على نومها وقسمات وجهها وارتعاش شفتيها. أما ديك الجن فيفترض، من عجزه وسكره، أن هذه الصبية التي استسلمت له ليست بريئة ولعل اضطراب نومها يعود إلى علاقات لها سابقة، فيرصدها نائمة على أمل أن تبوح له بسرها:

فدنوتُ أُصغي، علّها
في همسةٍ تتلعثمْ
ورجفت.. خشيةَ أنْ
تطالعني بما لا أعلم

ولئن كانت وساوس حبهِ تدفعه إلى الشك في ماضيها، فإن هواجس عنته تثير جنون غيرته إذ إن هذه الصبية لا بد في مقتبل الأيام أن تجد من يحبها ويروي أهواءها - حتى ولو بعد موت الشاعر، أي لو أخلصت له في حياته ورضيت بحياة الحرمان فسوف تتحرر منه بعد مماته وتعيش حياتها وتشبع لذتها:

بدأ حياته شاعراً طليعياً وطليعياً جداً في حداثته

1 - Robert Langbaum, The Poetry of Experience, The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition, Penguin Books, 1974.

والتعريف مستخلص من تلخيص الفصل الثاني في الكتاب، وهو بعنوان

«The Dramatic Monologue: Sympathy Versus Judgment,» pp. 69-104.

الفعل، وليس مجرد دراسة سكونية للشخصية... وذلك لأن الحوار الذاتي المسرحي في جوهره حوار لا نسمع فيه إلا القسم الذي يخص المتكلم الرئيسي... فكأننا نراقب ونصغي إلى رجل يتكلم بالهاتف.. هذا الطراز الكثيف الديناميكي في الكشف عن الشخصية من خلال الحديث السردي - ويكون في العادة قصة حياة كاملة مركزة في أبيات قليلة - يلامس الشعر الغنائي في نقطتين: الأولى أن العديد من الحوارات الذاتية المسرحية تستعمل الأوزان الغنائية استعمالاً واضحاً؛ الثانية هي أن هذا الإلحاح على تحليل الذات وكشفها في الحوار الذاتي المسرحي، «إنيته»، ولحظات الإخلاص المطلق فيه هي جزء من صميم طبيعة الدافع الغنائي»[2].

والحقيقة أن توفيق شاعرنا مصدره جودة اختياره لنقطة البدء في السرد، لأن الحوار الذاتي المسرحي يعتمد أكثر ما يعتمد على شخصية ينبذ المجتمع تصرفاتها لكنه يعلق حكمه ضدها، لأن الشخصية حين تشرح موقفها لا تعتذر ولا تتوسل بل «تختار نقطة ذات أهمية خاصة في تاريخ روح الانسان. هذه الروح، سواء أكانت تاريخية أم مختلقة، تتكلم بوجه العموم عن نفسها كل الكلام الذي يقال - أما الشاعر فيحجم تماماً عن الظهور بمظهر الناطق المتكلم. خلال الحوار الذاتي المسرحي تُبيَّنُ كل الظروف المتعلقة بتطور الروح في الماضي، وهي الظروف الأساسية لإضاءة النقطة الراهنة»[3].

المهم أن مثل هذا التفجير للروح في لحظة حاسمة من تاريخها، وأن مثل هذه الموضوعية في الأداء التي تفرض على الشاعر أن يتنحى صامتاً فيا يسيطر البطل على المشهد كلاماً وحركة، وأن مثل هذا التطور في البناء الذي يبلغ ذروته الخارجية كلما تعمقت الشخصية في الكشف عن الروح الداخلية، وأن مثل هذا الاختيار لشخصيات تاريخية مرفوضة اجتماعياً بسبب سلوكها الإشكالي، ومع ذلك فإننا نستمع إلى وجهة نظرها بشغف محجمين عن ادانتها لقراءة تجربتها... مثل ذلك كله، مما تحقق في قصيدة «كأس»، لم يتكرر في نتاج عمر أبو ريشة، مما يدل على أن الشاعر نظم هذه الخريدة بتأثير مطالعاته في الشعر الانكليزي عامة، وشعر براونينغ وييتس خاصة، دون أن يعي الأبعاد النظرية للتقنية الجديدة التي حصل عليها. والشعراء عادة يتأثرون بالنماذج ولا يهتمون للقواعد النظرية التي نظمت بموجبها تلك النماذج[4]. وكان من أثر ذلك أن غاب الحوار الذاتي المسرحي عن الشعر العربي ربع قرن كاملاً، إذ لم يظهر مرة أخرى بكامل تقنيته إلا في ديوان البياتي «سفر الفقر والثورة» سنة ١٩٦٥.

٢

لم تكن قصيدة «كأس» أول أو آخر قصائد الشاعر عن سير أفراد عظماء، وإن كانت - مع الأسف - القصيدة الوحيدة التي استطاعت أن تقدم إلينا جوهر الشخصية بتفجيرها من الداخل. وهو الأمر الذي أخفقت فيه قصائد أخرى سبقتها أو تلتها. فقبل ١٩٤٠ نظم أبو ريشة قصائد عن المتنبي (شاعر وشاعر ١٩٣٥) وجان دارك (١٩٣٥) وخالد (١٩٣٨)، وبعد ذلك نجد قصيدة (محمد ١٩٤١) و(مع المعري ١٩٤٤). غير أن قصائد الرثاء يمكن أن تضاف إلى



أنا لن أعيش غداً فأروي
قلبها الظمآن حبا!
أيضمُّ غيري هذه النعمى!!
متى وُسِّدت تُرْبا؟؟

بذلك انغلقت دائرة اليأس على الشك في ماضي الفتاة والغيرة من/ على مستقبلها الذي لن يكون فيه دور لديك الجن. كذلك انغلقت عليه دائرة اليأس في حاضر عنين ومستقبل ميت. لا بد للعلاقة الغلط أن تستمر بشكل غلط وتنتهي نهاية غالطة أيضاً. لهذا فقد تفجر من شكه غضب ومن غيرته انتقام ومن عجزه قسوة. إنه موقف شكسبيري ممزوج بضمير اسلامي وتمرد شقي يجابه جريمته بالغضب ذاته الذي دفعه إلى ارتكابها، لكنه لا يندم ولا يستغفر، بل ينقل إلينا شيئاً من شعوره بالشموخ مستمداً من تجربة فريدة، ونهاية لا فكاك منها:

قبلتُها!! والليل ينفضُ
عنه أسرابَ النجوم
ومدامعي تجري، وكفّي
فوق خنجريَ الأثيم
هي وقفةُ رعناءُ، ضاق
بهولها حِلْمُ الحليم
فحملتُ شِلْوَ ضحيتي
والنارُ حمراءُ الأديم
وجبلتُ من تلك الجذى
كأسي، ومن تلك الكلوم
وغداً أحطّمها، أمام
الله في ظل الجحيم
فاشرب ودعها! فهي ما
مرّتْ على شفتي نديم

تلك كانت كبرياء الجريمة، عنفوان الإثم، تمرد اليأس وتوهج العجز. إن في الموقف شيئاً أوديبياً ولكن بتحدٍّ مفتح العيون. وقد أدى عمر أبو ريشة كل ذلك بشاعرية متألقة وإحساس عميق بالجرح الانساني: عجز الانسان عن مغالبة الزمن وقدرته على ممارسة أفظع الجرائم انتقاماً لعجزه!

وقد ساعد على تعميق الموقف وجلاء خوافيه الشكل الذي يفرضه الحوار الذاتي المسرحي من جمع بين الموقف المسرحي والأداء الغنائي، بحيث تغدو القصيدة بمثابة «كشف حركي عن الروح في حالة

2 - Bliss Perry, A Study of Poetry, Boston, 1937. pp. 267-270.
3 - The Fortnightly Review, H. Buxton Forman, Philip Drew, The Poetry of Browning - A Critic Introduction, Methuen and Co. Ltd. London, 1970. p. 14.



قصائد السير، فعمر أبو ريشة يحول قصيدة الرثاء إلى ترجمة لسيرة المرثي، وتخليد أبرز مآثره. يتحقق ذلك في قصائد «قيود» في رثاء الزعيم المجاهد ابراهيم هنانو ١٩٣٧، و«شهيد» في رثاء الشهيد البطل سعيد العاص الذي استشهد في جبل النار خلال الثورة الفلسطينية عام ١٩٣٧، وقصيدة «بلادي» في رثاء الزعيم الوطني سعد الله الجابري عام ١٩٤٧، وقصيدة «بنات الشاعر» في رثاء الأخطل الصغير عام ١٩٦٩، وقصيدة «الفارس» في رثاء اميل البستاني عام ١٩٦٣ - إن اتساق منهج الشاعر خلال خمسة وثلاثين عاماً في تحويل قصائد الرثاء إلى تراجم شعرية مطولة يسوغ نظرتنا في وجوب ضمها إلى قصائد السير، مع احتفاظها بنوعها الأدبي الأصلي بوصفها رثاء، علماً بأن الشاعر نفسه وضع قصائد السير وقصائد الرثاء في قسم واحد بعنوان «مواكب». كما أن التقنية الجديدة غابت، وعاد الشاعر إلى الطريقة العربية التقليدية في الشعر القصصي منذ قصائد الأخطل الصغير عن مآسي الحرب العالمية الأولى وقصائد خليل مطران عن نيرون وفتاة الجبل الأسود، حيث يقوم الشاعر بصوته بعملية السرد كلها، منتقلاً بين حادثة وأخرى بلهجة تقريرية تتفاضل فيما بينها بالشحنة العاطفية تارة والنغمة الغنائية طوراً آخر، وفي اتباع قافية موحدة أو التنويع بين القوافي كملمح ثالث من ملامح هذا الشعر الذي يجمع بين متانة النسيج في الكلاسية الجديدة، مع حرية التعبير العاطفي التي وفدت مع الرومانتية، وفي أحيان نادرة يطل التعبير الرمزي مختلطاً مع الحكاية المجازية. وهو يناوح بين قطبين: الغزل والحماسة أو الشعر القومي أو الوطني، كما صار يعرف في الكتب المدرسية.

المهم أننا، كما بدأنا هذه الدراسة بالبحث عن معنى التجربة الانسانية في قصيدة السيرة، سوف نستمر على هذا المنهج في بقية نتاج الشاعر لنتوصل إلى رؤياه عن الحياة ومعنى معاناة الانسان بادئين بقصائد السير حسب ترتيبها التاريخي فقد يسعفنا في اكتشاف شيء من التطور في نظرة الشاعر وأدائه. لأن ما يبقى من الشعر هو عمق التجربة ومعناها في الأداء الشعري الجميل.

٢.أ:

قصيدته عن المتنبي تبدأ بتصوير الشاعر مأخوذاً بجمال الطبيعة يرقب الفجر، يتخطى الربى ويهبط السهل عند الهجيرة وسأم الغبراء وعند المنحنى يكتشف مأتم الشمس وجلال الظلماء. وبعد أن عرف جمال الطبيعة بدأ يعزف أهازيج روحه الشماء:

فضّ فيها عن الحياة نقاباً
من خداع وبرقعاً من رياء

بعد أن يموت الشاعر المتنبي، يقف أبو ريشة متأملاً سر خلود الفن فيجد أن المتنبي «وَتَرٌ صيغ من سنا الصحراء»، ويقدم ملامح مألوفة عنه:

فيه من غضبة الإباء على الضيم
وفيه من بسمة العلياء

*

بدوي، لِينُ الحضارة في برديه
ناجى خشونةَ البيداءِ

ثم ينادي أبو ريشة «شاعرَ الخلد» ليرى كيف احتشد الشعراء في ذكراه الألفية. ويختم بعرض الحالة العربية عام نظم القصيدة (١٩٣٥):

شاعرَ العُربِ، غُضَّ طرفك
فالعرب حيارى في قبضة عسراء
القيود الثقال عضتْ عليهم
وجرى سمها على الأحناءِ
فاعذرن، إن سرتْ خلال نشيدي
بحة من تفجع وعناء
كيف أُهدي إليك بيض الأغاني
وجراح الأيامِ خلفَ ردائي

عرائس الخيال ذاتها اللواتي كُنّ:

يتمايلن راقصات نشاوى
بدلالٍ مفجّر الاغراء
فمن الخصر عطفة تركت في
حلمة النهد نفرةً للعلاء

انتقلن من ذكرى المتنبي إلى قصيدة «مصرع الفنان» (١٩٣٦)، وهي في رثاء صديق موسيقي مات مخموراً.

القصيدتان متشابهتان في المطلع الذي يصور الشاعر ذاهلاً في رؤاه. وهذا التصور الرومانتي للشاعر أضر بمخيلته التي تتصف بالتوازن والتحديد. لكن العموميات تطغى على المطلعين:

بسمات الرضى على شفتيه
وشتات الرؤى على أهدابه

وبنات الغروب تسكب في أذنيه
أصداء عوده.. وربابه

فكأننا نقرأ للشابي أو علي محمود طه عن الفنان الحالم. لكن فنان أبو ريشة لم يجد تقديراً من المجتمع فترك الفن وعكف على الشراب ليسلو (الصخور التي تدمي أقدامه، ورؤوس الأشواك تمزق أردانه والأفاعي تمص دماءه). مع هذه التهاويل الصورية الرومانتية العاطفية ينشد السلوى في الخمر ويتوهم اقتراب نجاحه حتى مات خلفه الفجر بدموع الندى، ونسيه وطنه لكن رفاقه وفوا لذكراه:

أهملت شأنه البلادُ وصمّتْ
أذنيها عن دمدمات فؤاده
لم يكن ذاك عن ذهول، ولكن
يرغب الهرُّ في دما أولاده
إنما لم تزلْ رفاق لياليه
كراماً على عهود وداده
كلما مر ذكره قلبوا الكأس
على الأرض حسرة لافتقاده

٤. تروي الشاعرة الباحثة د. سلمى الخضراء الجيوسي أن عمر أبو ريشة درس في الجامعة الأمريكية في بيروت، ثم ذهب إلى مانشستر ليدرس في الصناعة، وأنه «يبدو أنه كان لديه فرصة سانحة لدراسة الشعر الانكليزي، وعلى الخصوص شعر شكسبير، شلي، كيتس، ميلتون، تنيسون، براونينغ، بو، غراي. كما أنه درس بودلير بوصفه شاعره المفضل بالاضافة إلى بو». انظر:

Salma Khadra Jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, Brill, 1977, 2 Volumes. 1/229.

نقلاً عن سامي الدهان، الشعر الحديث في الاقليم السوري، القاهرة: ١٩٦٠، ص ٣٧، نقلاً عن الشاعر نفسه.

ومن جهة أخرى، نختتم هذه المناسبة لنعيد النداء إلى الجهات الممولة لنشر الكتب الرصينة بضرورة ترجمة كتاب سلمى الخضراء، إن لم يكن لقيمته الفنية فقط، فلقيمته التأريخية المرجعية، إذ إنه أشمل مسح علمي للشعر العربي ومراجعه بدءاً بالبارودي انتهاء بأصحاب قصيدة النثر. وسواء اتفقنا مع الباحثة أم اختلفنا، وأنا من المختلفين، فمن العار أن يبقى أثمن مصدر عن الشعر العربي الحديث بعيداً عن تراث اللغة العربية.





وإذا كنا لا نجد شخصية أو تجربة أو تأملات في الفن والحياة، فإننا نجد تقنية جديدة على شعره، وهي اللوحة التشخيصية التي تقدم صورة متكاملة لتأسيس وضع يسعى الشاعر من خلاله إلى تقديم موقف. وهي تقنية ابتكرها الشاعر الجاهلي إلا أنها كانت تأتي تزيينية استطرادية في الغالب، كما في شعر النابغة والحطيئة. أما أبو ريشة فقد طورها تطويراً جذرياً بحيث تكثف المعنى وتحوله إلى موقف. ففي ختام «مصرع الفنان» يذكر الشاعر أن ألحان الفنان تمده بحياة بعد حياته، فيقدم صورة ورقاء تزق فرخها، ولا بد من ذكر المقطع كاملاً لإبراز هذه التقنية لأنها سترافق شعر أبو ريشه:

إيه ألحانه، وأنت حنين
سال من روحه على أوتاره
رافقيه في أفقه فهو ظمآن
بعيد العهود عن قيثاره
رب ورقاء في الفضا الرحب لما
زقزق الفرخ شاكياً من أواره
أطبقت فوق صدرها من جناحيها
وأهوت، كالنجم عند انهياره
وأكبّتْ عليه تمنحه العطف
ومنقارها على منقاره

الصراع يرقى بالشعر الى آفاق التسامي وتوهج الرؤيا

هذه اللوحة التشخيصية نجدها في قصيدة «كأس» تصور ديك الجن العنين وهو يتفانى لإرضاء محبوبته، دون جدوى:

كم ظبيةٍ قعدت بعبء
جراحها تتوجع
لما رأت في خشفها
الجوع الملحّ يروّع
زحفت لترضعه، وماتت
وهو باقٍ يرضع

فإذا كانت النزعة الرومانتية في شعر أبو ريشة جعلت أحياناً من التخييل تهويلاً، فإن النزعة الكلاسيكية قدمت لخياله الخصب إطاراً ساعده على التكثيف وإغناء المشهد في آن معاً.

قصيدة «مع المعري» مزيج من شاعريتي أبي العلاء وأبي ريشة. فأجواء أبي العلاء أشد تجهماً وصلابة، أما شاعرية أبو ريشة فأكثر توثباً وأصفى شفافية. لذلك جاءت رشاقة القصيدة من وثبات خيال أطلقته نزوات الصبا على أجنحة الشعر وأشبعه فكر ينبض بقلق الوجود وحزن الانسان. والابداع فيها متعدد الوجوه، فمرة يأتي من التوازن بين المطلع الذي ينقل إليها قلق الوجود والخاتمة عن انحطاط الشرط الإنساني، وكلتا القضيتين يشترك فيها أبو العلاء وعصره وأبو ريشة وعصره ومرة يأتي الإبداع من التوتر بين الذاتي والموضوعي في القصيدة. فأبو ريشة وإسرافه على نفسه حاضران في القصيدة، مثلما حضر أبو العلاء وشدته على نفسه:

هيكلي الرحبُ، كل أهواء نفسي
في ذراه أقمتها أوثانا
سوف أمضي كما مضيتَ، وتدري
في حمى الروح: أيُّنا أشقانا

كذلك فإن الصراع بين الخفاء والتجلي، بين السرّ والجهر، بين الطبيعة الأرضية والعشق الإلهي في النفس البشرية يرقى بالشعر إلى آفاق التسامي وتوهج الرؤيا:

أنريد الوجود منهتك الستر
يرينا أسراره عريانا
لو بلغنا ما نشتهي لرأينا الله
في نشوة الشعور عيانا

ثم ينحط على الأرض بهبوط مندهش:

نحن نسج الثرى، فما لأمانينا
على كل كوكب تتفانى؟

ويذكر أن صراع الانسان مع المجهول قديم قدم الانسان، ومع ذلك فالوجود صامت لا يبوح بسره:

نشطتْ قبلنا مواكبُ شتى
وترامت خضيبةً خذلانا
وخفيُّ الوجود ما انفك لا
ينبض قلباً ولا يرفّ لسانا
طلبتْه عينُ الخيال، ولما
لمحتْه تكسرتْ أجفانا

ولا يفوتنا التنويه بأن حيوية التعبير تضفي على عمق الفكرة شفافية وصفاء. فمواكب المتصوفة «نشطت» و«ترامت» ثم: «خضيبة خذلانا» فهي مدماة بفشلها. ومثلما تتحرك في البيت أفعال مثل «نشطت وترامت» يتوالى بعدها «ينبض ويرف» كذلك «طلبته ولمحته». وهناك مع حسن التقسيم جمال الترادف في أول المقطع «خضيبة خذلانا» وفي نهايته «تكسرت أجفانا». وفي ذروة أخرى من مجاهدة العشاق ومكابدة الباحثين عن السر، يسائل الشاعر أبا العلاء إن كان وجد سكينة روحه في جنان الخلود، ثم يفترض أن قلق أبي العلاء أعظم من أن يحتويه عالم آخر ولو كان عالم الخلد فيقفز إليه في إحدى وثبات الخيال والحب البشري:

عالمُ الوهم، نحن صنعنا رؤاه
وأردناه أن يكون: فكانا
لست تستطيعُ أن تكون إلهاً
فإن اسطعت فلتكنْ انسانا

وبذلك تزول الحجب بين الالوهية والانسانية في أقصى حالات العشق الإلهي وتحقق الذات الإنسانية.

وبعد أن يسائل أبو ريشة أبا العلاء عن سر زهده العميق في الدنيا مع قلبه الرقيق العطوف ينثني بسؤال عن معنى الحب:

أمن الحب أن تُدارَ عليك
الكأسُ ملأى، وتنثني ظمآنا

ثم يجد الجواب لا في نفس أبي العلاء فقط بل في عصره أيضاً، وكذلك في عصرنا أيضاً، فالانحطاط مستمر: ظلم وذل، والأنذال يهينون الأحرار:

أسرجوا صهوة المذلة، وانقضّوا
على مثخَنِ الجراح طعانا
واستباحوا مال الضعيف عتوّاً
وأهانوا حرماته طغيانا
وأزاحوا عن المنابر أحراراً
فهزّتْ أعوادُها عبدانا
وتمشّوا لدى الأعاجم حملاناً
وسابوا في قومهم ذؤبانا
هذه الزمرة التي في حماها
وقف المُلْكُ مطرقاً خزيانا
ما أظن العصور مرت عليها
فتلفّتْ: أما تراها الآنا؟!

وإذن فالقضية الميتافيزيقية في جوهرها قضية اجتماعية، والقضية الاجتماعية أزمنت فغدت قضية تاريخية. حكام يهينون شعوبهم ويذلونها بقدر ما يتحملون من المستعمر الأجنبي نهباً وذلاً. وما أشبه اليوم بالبارحة.

لقد أفلح أبو ريشة في قصيدته عن المعري في أن يستحضر مجمل تجربة المعري الروحية والسياسية وأن يؤديها في قصيدة عصماء متكاملة. حديثة ـ قديمة، تحمل شفافية العصر. وتعبيره الجديد عن التجربة القديمة. ومن المؤسف أن هذا التوهج الفكري لم يتكرر في قصيدتي أبو ريشة عن الأخطل، أولاهما في مهرجان تسميته «أمير الشعراء» (١٩٦١). والثانية في رثائه (١٩٦٩). القصيدة الأولى «حكاية سمار»، وتعتمد على محورين، الاول مناجاة الشاعر لعروس الشعر. فهي تراوده بجمالها ويأبى، وتغريه بالثراء فيمتنع، لكنها حين تحدثه عن معاناة الشاعر يسلس لها قياده. والمحور الثاني الحديث مع الشاعر وعنه حول آثاره ونضاله:

عرفتك دنيا البغي صرخةَ ناقمٍ
يُزري بهيبتها وغضبة ثائر

وكعادته، ينهي القصيدة بحديث عن مجريات الحياة العربية ـ وقد كانت دولة الوحدة بين مصر وسوريا قائمة آنذاك وهو سفيرها في النمسا. فيتحدث عن ثورتي الجزائر والخليج وعن عدوان السويس.

في القصيدة تتكرر ظاهرة أسلوبية هي بين التوليد والجناس ورد العجز على الصدر في قوله:

أولست من نسل الأولى نسلوا العلى
وكسوا دياجير الورى بمنائر

وكان قد قال في «مصرع الفنان» عن رؤى الشاعر:

راقصاتٍ في حلقة من عباب
اللهو، والرقص موجة من عبابه

وفي قصيدة «بنات الشاعر» في رثاء الأخطل، يقول:

يسائل القدر المحموم في خجل
عنها فيغضي ـ على استحيائه ـ القدر

وفي القصيدة ذروة انفعالية لا تأتي من رثاء الشاعر لزميله بل لنفسه ـ وكان الشاعر آنذاك قد جاوز الستين فهو من مواليد ١٩٠٨:

يا راقداً في حمى النُّعمى ومضجعه
ما زال يندى عليه العشب والزهر
نجيُّكَ اليومَ من أزرى الزمان به
ورده عن مدى آفاقه الكِبَرُ
جناحه بعدما طال المطاف به
مخضّبٌ من شظايا الشهب، منكسر
يمشي الهوينا على صحراء رحلته
وصحبه الليل والأشباح والسهر

إبان إلقاء القصيدة، كان قد مضى عامان على هزيمة حزيران ١٩٦٧، وكان العمل الفدائي في أوجه، فيجد الشاعر عزاءه فيه عن الهزيمة:

عزاؤه أن ملء الساح فتيته
إلى الردى والفدا، أرواحهم نذروا
من كل أمرد ما أدمى مراشفه
في رعشة الشوق إلا الوحلُ والمدرُ

وفي تلك الأونة انعقد مؤتمر القمة العربي في الرباط وتراجع عن لاءات الخرطوم، فقال أبو ريشة عن المؤتمرين:

إن خوطبوا كذبوا، أو طولبوا غضبوا
أو حوربوا هربوا، أو صوحبوا غدروا
خافوا على العار أن يُمحى، فكان لهم
على الرِّباط، لدعم العار، مؤتمر

وهكذا نجد أن أبو ريشة انتهى تدريجياً إلى الوقوع كلياً في إسار القصيدة التقليدية بنبرتها الخطابية وطريقتها التقريرية المباشرة.

٢ ـ ب:

حين بدأت الشخصية الشعرية لعمر أبو ريشة في التكون، بين أواسط العشرينات وأواسط الثلاثينات كان الجو الثقافي العربي يعيش صحوة أصولية مستنيرة مثلتها مجلة «الرسالة» بتوجيه من الزيات. وفي ذلك الحين نشرت مجموعة من الأعمال الفكرية عن عظماء العرب المؤسسين من أمثال «محمد» لحسين هيكل ثم توفيق الحكيم ودراسات عن كبار الصحابة. وكان هذا الجهد يرمي إلى هدف مزدوج: تحرير

أول شاعر عربي استخدم بنجاح فائق تقنية الحوار الذاتي المسرحي



النظر إلى الأسلاف من المذهبية التقليدية وتأصيل الهوية العربية الاسلامية في وجه الهجوم الاستعماري العسكري والفكري والتجاري. وكان تشكل عمر أبو ريشة الفكري والوجداني في مثل هذا الجو من أكبر العوامل التي وجهت شعره نحو مقاومة الاستعمار والإشادة بالبطولات العربية.

قصيدتا «خالد» (١٩٣٨) و«محمد» (١٩٤١) تعتمدان على الحوادث التاريخية أكثر من دراسة الشخصية والتأمل في معنى الرسالة. بينما تقترب من ذلك قصيدته «يا رمل» (١٩٤٥) وقد «ألقيت في ذكرى المولد النبوي في الأسبوع الذي أعلن فيه الرئيس روزفلت أن الميثاق الأطلسي، كفيل الحريات الأربع، لا أثر له في الوجود»، كما جاء في تقديم الديوان للقصيدة. وهذا يكشف أن مجريات الحاضر تتفاعل في نفس أبو ريشة أكثر من إيحاءات الماضي. والقصيدة ذاتها قسمان منفصلان كأنها قصيدتان. والمطلع يمثل شعر أبو ريشة في أفضل حالاته، ألفاظاً منتقاة وايقاعاً جليلاً واستعارات نضرة:

أجمل شعره مستلهم من زعماء سورية الأوائل

يا رملُ، ما تعب الحادي، ولا سئما
ولا شكا في غوايات السراب ظما
على وجومك من نجواه أخيلة
شقّ الفتونُ بها أكمامه ونما

وهو يعود إلى الموضوع ذاته في قصيدة تنوف أبياتها على الستين، نظمها بمناسبة خروجه من السجن فيقابل بين الحاضر والماضي، ووقفة على فلسطين قبل أن تضيع:

أهتاف خلف البحار بصهيون
وحدب على بناء كيانه
ومَن الهاتفُ الملحّ؟ أحرٌ؟
أين صدق الأحرار من بهتانه
أين ميثاقه؟ أتنحسر الرحمة
في دفتيه عن عدوانه؟

(يقصد الشاعر ما يسمى بالعالم الحر آنذاك)

وحينها وقعت الواقعة وهزم العرب في الحرب الفلسطينية الأولى (١٩٤٨) تدفقت قصائده لوماً على القادة العرب:

أمتي، هل لك بين الأمم
منبر للسيف أو للقلم؟

*

ألاسرائيل تعلو راية
في حمى المهد وظلّ الحرم

*

لا يلام الذئب في عدوانه
إن يكُ الراعي عدوّ الغنم

واستنهاضاً لهمم الجنود:

مهلاً حماةَ الضيم إن لليلنا
فجراً سيطوي الضيم في أطماره

والمرة الوحيدة التي نجد فيها معارضة لقصيدة قديمة قوله:

يا عيد، ما افترّ ثغر المجد، يا عيد
فكيف تلقاك بالبشرى الزغاريد

*

يا للشعوب التي قادت أزِمَّتَها
على الليالي، عبابيدٌ رعاديد

غير أن قضية فلسطين لازمت شعر أبو ريشة منذ أن نظم الشعر، ولعل أثر ذلك يعود إلى أن أمه فلسطينية من وجهاء عكا في أسرتها الشاذلية الصوفية، وأباه زعيم بدوي درس في استانبول. فهو عربي محض النجار لم تنحرف به ضلالات النعرات الاقليمية، وإن كان شعره الوطني مكوِّناً رئيسياً من مكونات الشخصية السورية في نزعتها العروبية الشاملة واستعدادها الدائم للتضحية من أجل القضية العربية. ولهذا فإن أجمل شعره مستلهم من زعماء سورية الأوائل، ودرة نتاجه في هذا المضمار وواسطة العقد في شعر العرب القومي، قصيدته الخالدة «قيود» التي ألقاها في ذكرى المجاهد ابراهيم هنانو (١٩٣٧)، فكأن ايقاعها الجليل مستلهم من قوافل الشهداء ومواكب أبطال هذه الأمة خلال العصور:

وطنٌ عليه من الزمان وقارُ
النورُ ملءُ شعابه، والنارُ
تغفو أساطير البطولة فوقه
ويهزّها من مهدها التذكارُ
فتُطلُّ من أفق الجهاد قوافلٌ
مضرٌ يشد ركابها ونزارُ
تستيقظُ الدنيا على تزآرها
وتنام تحت لوائها الأقدار
أيام لم يُعْجَمْ لها عودٌ ولم
تهتك لسدرة مجدها أستار
سارت على هام الخطوب، وللمنى
شبحٌ على وهج الجحيم مشار

*

فاخفض جناح الكبر، هذي تربةٌ
غمر الخلودَ أريجُها المعطار
في كل صقع من جماجم نشئها
حَرَمٌ على شرف الجهاد يُزار □

قصيدة حب (٤)

سعاد الصباح



طالما طرحتُ على نفسي أسئلةً طفوليَّةْ
لا جوابَ لها:
هل أنا حبيبتُكْ؟
أم أنا أُمُّكْ؟
هل أنا مليكتُكْ؟
أم أنا مملوكتُكْ؟
هل أنا أنا؟
هل أنا أنتْ؟

*

إنَّ الأُمومةَ في داخلي
تطغى على جميع العواطف الأخرى
فلماذا أخافُ عليكَ كُلَّ هذا الخوفْ؟
لماذا أمدُّ يدي، بحركةٍ تِلْقائيّةْ
لوضع شال الصُوفِ على رقبتِكْ
وإقفال أزْرارِ معطفكَ الجلديّ
قبلَ أن تخرجَ إلى الشارعْ؟
لماذا كلّما ذهبتُ إلى (خان الخليلي)
أشتري لكَ كلَّ التعاويذ الفرعونيّةْ
وكلَّ الحجابات الشعبيّةْ
التي تردّ عنكْ
زمهريرَ الشتاءْ
وصقيعَ الأعْيُنِ الزرقاءْ؟
إنَّ إحساسَ الأُمُومَةِ نحوكْ
يدفعُني إلى ارتكاب حَماقاتٍ
لا تتناسبُ مع وَقاري.
ففي بعض لَحظاتِ التجلّي،
يخطرُ لي أن أقصَّ لكَ أظافرَكْ.
وفي بعض لحظات الوَلَهْ،
يخطرُ لي أن أجفِّفَ شعْرَكْ
وأنتَ بين يديَّ، مُسْتَسْلمٌ كحَمامَهْ.
وفي بعض لحظات الإنخطافْ،
أحمل لكَ زجاجةَ (الشامبُو).. وأنتظِرْ..
حتى أعطيَكَ الشُعُورْ..
بأنّكَ أحَدُ الأباطرَهْ.
وفي بعض لحظات الجُنُونْ
يخطرُ لي أن أُقَبِّلَكْ..
ووجهُكَ مُغَطّى بصابُون الحلاقَهْ
وفي بعض لحظات الواقعيَّة الاشتراكيّةْ
أستعملُ معجُونَ أسنانكْ
حتى أُشعِرَكَ، أنَّ فمي وفَمَكْ..
مَزْرَعةٌ تعاونيّةٌ واحدهْ..

*

أيُّها الديكتاتورُ الصغيرْ
الذي يستغلُّ بذكاءٍ
حناني، ونُقاطَ ضَعْفي
أيُّها الطفلُ الساديُّ..
الذي يلعبُ بأعصابي،
كما يلعبُ بطيَّارةٍ من وَرَقْ..
أيُّها الولَدُ الفَوْضويُّ
الذي عذَّبني كثيراً..
وأسعدني كثيراً..
إنني لن أعاقبَكْ
على الأواني التي كسَرْتَها..
وعلى الستائر التي أحْرَقْتَها..
وعلى قِطَّة البيتِ التي خَنَقْتَها..
إنني لا ألومُكَ على كلِّ هذا الخراب الجميلْ
الذي أحدثتَهُ في حياتي.
ولكنني ألومُ أُمُومتي... □

بجوار كوب من الماء

عبده جبير



■ كان كل شيء قد بدأ على الأرجح كما لو أنه لحظة الختام للجميع، وهم يقفون أو يجلسون حول سريرها النحاسي العالي الذي كانت دائماً (على الرغم من مشقة صعوده والهبوط منه) مصرّة على وجودها فوقه، وبالتأكيد، كانت الآن أشد إصراراً وهي تحس أنها راحلة.

كان «رمزي» وهو الابن الأصغر لابنها الأصغر جالساً بجوارها فوق السرير، من جهة رأسها، يحاول بتحريك نصفه الأعلى ألا يحجب وجهها عن أفراد الأسرة المنبوذين (بالنسبة لها) الذين اكتظت بهم الغرفة، وكان يبدو قلقاً من حركة قدميه المدلاتين دون أن يقصد.

كان «رمزي» هو آخر اسم نطقت به السيدة «نهاز» آخر أحفاد الأسرة الملكية (وآخر شخصية من بين الذين أصروا منهم على أن يدفنوا في وطنهم بعد الغربة الطويلة في أوروبا) وكانت تقول له، وهي تدلله بسبب شعره الأصفر، وعينيه الزرقاوين: أنت الوحيد الأكيد أما الآخرون فهم «ركش».

كانت تكرر ذلك، وتنطق الكلمة الأخيرة بصوت مرتفع تؤكد فيه على كل حرف، كما كانت تعهدت دوماً وأبداً بأن تخصه ببعض العطايا: سبحة يسر مطعمة بالفضة، عصاة ملوية اليد من خشب الأبنوس مطعمة بسن الفيل، والأدهى: طربوش مستعمل، مع الزمن تآكلت حوافه بفعل «العتّة» فبانت بطانته، وكانت تؤكد على أن هذه أدوات الامارة لأبيها، آخر أمير من الأسرة المالكة، وكانت تعنى على الأخص، نقل الأثر للحفيد الذي تأكدت من صفاء دمه بسبب شعره الأشقر، وعينيه الزرقاوين، ولم يكن «رمزي» يبالي، بل إنه وبلهاحية مختلطة بتقلب في المزاج كان يضايقه من نفسه (لأنه ترسخ في ذهنه من كلام المحيطين به أنه قد ورثه عنها) كان يقول، من ورائها في الغالب: «سيدة مجنونة تعيش في الأوهام»، لكن هذه، على أية حال، لحظة مختلفة، لحظة النهاية الحتمية التي يشك فيها البعض، ويتوقها البعض من الأشخاص التسعة الذين احتشدوا الآن في الغرفة، لا بسبب أي شيء، إلا الوفاء لهذه اللحظة بقلب خالص، وخوفاً من مشاحنات العتاب التي يمكن أن تقع بعد كل تقصير في مثل هذه الأحوال، وليس أبداً من أجل المال أو الجاه الذي كان يعرف الجميع، من بين التسعة أشخاص (ما عدا «رمزي» كما يتصورون جميعاً) أنه لم يبق منه شيء، بالإضافة إلى ما عقدته السيدة (نهاز) من آمال على (رمزي) ولم يكن هذا شيئاً جديداً، فمنذ أول يوم ولد فيه، كانت ترتيبات هذه المسألة قد عقدت بشكل نهائي.

والآن، في هذا الموقف الصعب، كان الزمن قد بدأ يلعب لعبته السخيفة المنطوية على قسوة لا يمكن أن يتوقعها أحد، وكان الجميع (ربما بمن فيهم السيدة «نهاز» نفسها) يتمنون أن ينقضي الوقت، وتنتهي مراسم الدفن، حتى يذهب كل منهم إلى مصالحه، لكنها لم تكن قد ماتت بعد، وإن كانت تعاني آلام وخيالات الضعف الذي حلّ بها منذ تمددت على الفراش، ودخلت في الغيبوبة منذ الصباح الباكر، ومع ذلك كان كل منهم يعاني بشكل مختلف، ربما لأن خاطراً يمر بباله: عن أنه ربما يجد نفسه في هذا الموقف الحتمي، وربما لأنه يكرهها من أعماق قلبه، وربما لأنه يود الخلاص من هذا الموقف، خاصة وأن آخرين، ممن هم على علاقة عمل أو مودة، كانوا يغدون وهم يمشون على أطراف أصابعهم في الصالة المجاورة، ولا شيء حياً فيهم سوى وجوههم الخالية من التعبير، كأنهم رسموا على لوحة جمّد الفنان فيها الملامح عند حد الرعب.

ولكن السيدة «نهاز» وكالمرات الثلاث السابقة (التي كان كل من حضرها منهم يذكرها جيداً) لم تفاجئهم، بل كررت المشهد الأخير بشكل فج، انتفضت، وعدلت من رقدتها، ومدت يدها اليمنى إلى الوسادة، ورفعتها خلف ظهرها، وحدّقت تجاههم مما اضطرهم إلى الانسحاب، واحداً وراء الآخر، دون أن تلحظ هي ذلك، بسبب أن كل شيء حولها الآن في الغرفة الخفيفة الضوء (الدولاب البني ذو

قاص وروائي من مصر

الحليّات المزركشة من عند الأركان، الدولاب ذو المرآة البلجيكي الخارجية، الشوفينيرة التي لم يبق على أرففها سوى زجاجات العطر الفارغة، والمشجب الخالي سوى من روب قديم بنفسجي حائل اللون) كل شيء، كان يتساوى مع أجسادهم، بل مع الأشباح.

لكن السيدة «نهاز» تشبثت بكمّ «رمزي» الذي كانت تعرفه، لا فقط من موقعه بجوارها على سريرها العالي، بل أيضاً من رائحته التي ألفتها منذ اللحظة التي ولد فيها.

قالت السيدة «نهاز»: أنت هنا يا «رمزي»؟ لم لا تذهب وتتمشى في الحديقة، هناك عند الأكمة الشرقية؟

وقلّبت السيدة «نهاز» حدقتي عينيها، وأخذت أنفاسها ترتفع، وكأن شيئاً يدفع رئتيها بعذاب إلى الخارج: «أنت لك هذه الحديقة، ولأبيك ما بعدها من أراض تبتعد عنها كثيراً كثيراً، أنت لك اذن أغلب الأرض، جلّ الأرض، لك الأرض الخصبة المورقة كلها، هناك، حيث أشجار الرمّان الأحمر تمتد وتمتد حتى امتداد البحيرة الصافية بما فيها البط، البط الأزرق والبط الأخضر، البط لك، أميالاً طويلة، حيث هناك تمشي فتطلع الطواويس عليك».

حاولت السيدة «نهاز» أن تضحك، إلّا أنها شهقت بشكل جعل «رمزي» (الذي كان يحاول أن يتماسك دون أن ينفجر) جعله هو نفسه ينتفض، ويمد يده، بشكل تلقائي، لوالده الذي كان يقف طوال الوقت شاعراً بالضعة التي كانت قد أحاطته بها من جرّاء تقريعها الدائم:

ـ «أنت ذو شعر أسود، أنت لست من السلالة».

مد يده لرمزي بكوب الماء لأن «رمزي» هو الوحيد الذي كان من الممكن أن تقبل من يديه شيئاً، بعد أن أكدت مراراً أن الآخرين جميعهم يريدون الخلاص منها، لا بشيء آخر، بل بالسم الذي جلبوه من الأفاعي.

ـ «لا تخف يا رمزي من الطواويس. إنها تداعبك، وريشها الجميل تصنع منه صوراً تعلقها خلف مخدعك».

وغابت السيدة «نهاز» حتى التوت ركبتاها، ولم تتحرك الأشباح من حولها، ولكن «رمزي» مد يده ليريح جسدها النحيل.

اعتدلت السيدة «نهاز» وانتفض جسدها بقوة جديدة.

ـ «أنتم يا من هناك، أنت يا سليم، من أجل ولدك رمزي لك ما بعد الحدائق الشرقية. أنت لك هناك ولزوجك من أجل بطنها التي حملت برمزي نصف الصندوق، لها منه الطنطيف، وغطا الصدر، أما الخواتم والعقود وكل اللولى فهو للحبيبة عروس الحبيب. «رمزي»؟ متى تدخل بعروسك الشقراء بنت الأمير؟».

كان الثلاثة الذين تبقوا في الحجرة الآن، السيد «سليم» والد «رمزي» والسيدة «صافيناز» والدته، وابن العم الأشيب اللحية «سليمان» قد بدأوا يتألمون إلى حد أنهم أظهروا كرههم لها وهم يحدقون في بعضهم البعض. إلّا أن السيدة «نهاز» وفّرت عليهم مزيداً من هذا الوقت القاسي.

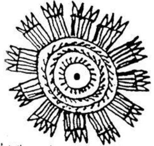
قالت: «رمزي».

ومالت برقبتها للمرة الأخيرة.

وضع «رمزي» كوب الماء على الكوميدينو ونزل من السرير العالي. □

العوائق الذاتية في الفكر الوحدوي

جورج صدقني



■ في هذا الزمن الطريف والصعب، زمن التغيرات الجذرية التي تتلاحق متسارعة، وتتوالى آخذاً بعضها برقاب بعضها الآخر، وتتداعى بأسرع من تداعي الأفكار والخواطر حتى أن المرء ليقف لاهث الأنفاس دون مواكبة تعاقب هذه الأحداث الكبرى. فما أن يتصل بمسمعيك نبأ حدث من هذه الأحداث الخطيرة، حتى يكون هذا الحدث الخطير قد أصبح قديماً وتجاوزته من بعد أحداث أخرى أجلّ وأعظم خطراً. أقول إن هذا الزمن الحافل بالمتغيرات العميقة، يحمل في ثناياه الكثير من بشائر الخير، ويحمل في الوقت نفسه الكثير من نذر الكوارث. ولعل في طليعة هذه البشائر بزوغ فجر القوميات من جديد، سواء في ذلك القوميات الكبيرة كالتي قوضت جدار برلين، أو القوميات المتوسطة كالأذربيجانية واللتوانية، . أو القوميات المتناهية في الصغر كالأبخازية والمسكيتية.

الآن، ينعقد لواء الغلبة للفكر القومي على الفكر الأممي، ويثبت على أرض الواقع العملي أن القومية ليست مرحلة تاريخية عابرة، فهي لا تتلاشى ولا تنصهر ولا تذوب، وبالتالي فإن محاولات تذويبها القسرية كانت محاولات غير إنسانية وضد طبيعة الأشياء. ومع عودة الاعتبار إلى الفكر القومي، يعود الاعتبار بطبيعة الحال إلى حركة القومية العربية وإلى هدفها المتمثل في تحقيق الوحدة العربية، ولا سيما أن هذه الوحدة، في الظروف الراهنة، قد تكون سلاح العرب الأمضى في مجابهة ما ينذر به المستقبل القريب من أخطار جسام على الوجود العربي برمته.

من هنا كان من الطبيعي أن تعود فكرة الوحدة العربية إلى بؤرة الاهتمام، وأن ينصب حديثنا اليوم عليها. ولكن، لكي لا نكون كمن يقرأ في كتاب قديم، وحتى لا نسير على طريق الفرص الضائعة مرة أخرى، فإنه يتعين علينا أن نقرأ «الوحدة العربية» قراءة جديدة، وأن نراجع أنفسنا، فنلقي نظرة فاحصة ونقدية على «ايديولوجيا» الوحدة العربية، أو بالأحرى على «ايديولوجيا» الوحدويين، كما آلت إليه هذه الايديولوجيا بعد مسيرتهم الطويلة، وهي مسيرة إذا كانوا قد ذاقوا فيها حلاوة النصر في بعض الأحيان، فإنهم قد عرفوا فيها مرارة الخيبة وقسوة الهزيمة في كثير من الأحيان.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الايديولوجيا الوحدوية التي عنيت، ليست دستوراً مكتوباً، ولا مبادىء مقررة بالمناقشة والتصويت في المؤسسات المعنية، وإنما هي ايديولوجيا «شفوية» رائجة على نطاق واسع في صفوف الوحدويين عموماً، وراسخة في نفوسهم رسوخاً سَمَا بها الى مرتبة البديهيات التي لا يأتيها الباطل من أمام ولا من خلف، وحوّلها الى نوع من الاعتقاد أو اليقين الذي لا يقبل المناقشة، الأمر الذي يجعلنا نخشى - وبحق - أن تنطوي هذه الأيديولوجيا الشفوية الشائعة على بعض الأوهام التي تلقي ظلاً كثيفاً على «وعي» الوحدة، وبالتالي على وعي سبل تحقيقها.

بقي أن نقول إن عرض هذه الايديولوجيا أو نقدها ليس هدفاً بحد، ذاته، وإنما هو وسيلة إلى خدمة النضال الوحدوي بتسليط





الضوء على بعض عيوب هذه الأيديولوجيا وثغراتها، التي تحولت بمرور الزمن الى عقبات جديدة، كامنة في ذوات الوحدويين ونفوسهم وأذهانهم، وهي عقبات لا تقلّ خطراً عن المعوقات والعقبات الخارجية الموضوعية التي تقف حائلاً دون تحقيق الوحدة العربية. إن عرضنا لا يعدو كونه «رأياً» شخصياً، يتصف بكل ما يتصف به الرأي من «جواز» بالقياس إلى ما تتصف به الحقيقة العلمية من ضرورة ووجوب. إن تحليلنا النقدي ينطلق إذن من موقع الدفاع عن فكرة الوحدة، لا من موقع العداء لها، من موقف عربي وحدوي، ومن منطق الغيرة على الفكر القومي العربي عموماً أن يسفّ ويبتذل، فيصبح فكراً متهافتاً يسهل تفنيده ودحضه، ومن الشعور العميق بأن على هذا الفكر القومي العربي أن يقوم بعملية مراجعة شاملة يتجدد بها ذاتياً، في ضوء مسيرته الطويلة منذ بدايات عصر اليقظة العربية الحديثة، حتى عصرنا الحاضر الحافل بالتطورات والتغيرات العالمية، ولا سيما على صعيد التقدم العلمي المذهل. إن على فكر الوحدة أن ينتشل نفسه من أحضان الماضي، ويسابق الزمن باتجاه المستقبل، فخير له - إن لم يفعل - أن يقدم استقالته ويخلي الساحة للأفضل.

* * *

كان أوْلى بنا أن نجعل عنوان حديثنا «التعارضات الضمنية في ايديولوجيا الوحدة»، لولا خشيتنا أن يفهم من هذا العنوان أن حديثنا اليوم ليس إلا إضافة ايديولوجية إلى الايديولوجية الراهنة. ولكن، إذا لم يكن حديثنا اليوم من قبيل «الأدلجة»، وإنما هو نقد للجمود الايديولوجي فمن باب أولى أنه لا يدخل أيضاً في باب السياسة، ولا سيما إذا نظرنا إلى السياسة بمعناها اليومي المباشر، من زاوية تقلب الأحداث السياسية اليومية، وتبدل العلاقات العرضية، وتغير الظروف الطارئة، وما يتبع ذلك في كثير من الأحيان من انقلاب العداوة إلى صداقة حميمة، وانقلاب الود إلى حرب عوان، سواء أكانت الحرب حرباً بالرصاص، أم كانت هذه الحرب سجالاً بالكلام. ولئن كنا سنجد لزاماً علينا أن نعرض أمثلة من بعض المواقف السياسية فقد عمدنا الى اختيار إمثلة تعود الى عهد بعيد نسبياً وذلك لكي يكون كلامنا في التاريخ لا في السياسة. وإذا كنا سنتعرض لبعض هذه المواقف بالتحليل النقدي والمناقشة، فإن المناقشة لا تتناول هذه المواقف إلا من حيث صلتها بتحقيق الوحدة العربية على صعيد الواقع العملي، ولا تهتم بها من حيث هي مواقف سياسية على وجه التحديد، بقدر ما تنظر اليها بوصفها وقائع تاريخية موضوعية أصبحت ثابتة ومستقلة عن إرادة الذين صنعوها، وبالتالي فإن نقد أي موقف من هذه المواقف لا يمكن أن ينصرف إلى أصحابها (المواقف) بأشخاصهم، وإنما ينصبّ على الموقف بحد ذاته، بقصد استخلاص العبرة والدرس منه.

أولاً: الوحدة والاستقلال

إذا كان من الواضح تماماً ان الاستعمار هو صانع التجزئة، فإن من الطبيعي تبعاً لذلك أن نقول بأن الاستعمار هو عدو الوحدة اللدود. ومن هنا استقرت في ايديولوجيا الوحدويين عموماً مقولة «التحرر من الاستعمار أولاً»، وتجسدت هذه المقولة في شعار «لا وحدة إلا بين أقطار عربية «متحررة»، ثم تحولت هذه المقولة الى مقولة «التحرر (أو الاستقلال، أو الاستقلال الوطني) يؤدي إلى الوحدة»، ثم انتقلت بقفزة ليس لها مسوغ منطقي، الى مقولة «التحرر، أو الاستقلال الوطني، يؤدي الى الوحدة بالضرورة».

لقد كانت هذه المقولات منسجمة مع الطابع العام للفكر السياسي الوحدوي في مرحلة من المراحل. والواقع أننا إذا سلمنا بأن مسيرة التاريخ مسيرة صاعدة نحو مستقبل زاهر للبشرية، وأن الشعوب خلال هذه المسيرة سوف تنتصر على قوى الاستغلال والطغيان، فتقضي على الاستعمار، وتنال حقوقها في تقرير مصائرها وفي الاستقلال والحرية والكرامة، فإن من الطبيعي أن نسحب هذا الكلام، الذي يتصف بأكبر قدر من العمومية، فنطبقه على أحوال الأمة العربية، فنرى الوحدة العربية جزءاً أساسياً من مسيرة شعوب العالم الصاعدة نحو استخلاص حقوقها، ونرى في الاستقلال الوطني لكل قطر من الأقطار العربية مرحلة ضرورية لقيام الوحدة، ثم لا غرابة في أن نعتقد بأن الاستقلال الوطني يؤدي الى الوحدة العربية بالضرورة.

ولنعد الى مقولة الوحدويين: «التحرر أو الاستقلال يؤدي إلى الوحدة بالضرورة» ونتساءل: هل هذه مقولة صحيحة؟ ونحن نقول: حبذا لو كانت كذلك! ولكننا، لو وضعناها على محك الواقع، لوجدنا أن هذا الواقع يكذبها تكذيباً قاطعاً، إن لم نقل إنه يقدم لنا من الأدلة ما يبرهن على نقيضها تماماً.

١ - فلنأخذ مثال سورية ولبنان: لقد رزحت سورية (بحدودها الحالية) ولبنان تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية. فكيف كانت العلاقات بين سورية ولبنان في ظل الانتداب الفرنسي؟ وكيف أصبحت غداة زوال نظام الانتداب؟ وكيف صارت هذه العلاقات بعد ذلك، في ظل الاستقلال؟

على الفكر العربي القومي أن يقوم بمراجعة شاملة يتجدد بها ذاتياً

في ظل الانتداب الفرنسي، كان يحكم سورية ولبنان حاكم فرنسي، يطلق عليه اسم «المفوض السامي» كان مقره في بيروت، وكان له «مندوب» يقوم مقامه في دمشق وغيرها من المدن السورية. وقد أقامت فرنسا في سورية ولبنان جيشاً واحداً، عرف باسم «قوات المشرق» جندت أفراده من أبناء هذين البلدين العربيين. وكانت العملة المتداولة في سورية ولبنان عملة واحدة هي الليرة، يصدرها مصرف سورية ولبنان. ولم يكن هناك فرق بين ليرة سورية وليرة لبنانية، وكانت هذه الليرة تعادل عشرين فرنكاً فرنسياً لارتباطها بالفرنك الفرنسي.

وفي ظل الانتداب الفرنسي كانت المصالح الاقتصادية موحدة بين البلدين، يديرها مجلس يدعى «مجلس المصالح المشتركة». وأهم المصالح الاقتصادية الموحدة في ذلك الحين كانت الجمارك، ومصلحة السكك الحديدية، ومصلحة الموانىء والمنائر، وشؤون الري ومصادر المياه، والملكية الأدبية والفنية، والعلامات الفارقة. وكانت الشركات فصلها على الفور الى عملتين مستقلتين).

ب - بقيت بعض المصالح الاقتصادية موحدة وأهمها الجمارك، ومصلحة السكك الحديدية، والموانىء والمنائر، وشؤون الري ومصادر المياه، والملكية الأدبية والفنية، والعلامات الفارقة.

ج - بقيت الشركات ذات الامتياز (مثل شركة الريجي) موحدة.

د - بقي شيء من الوحدة الدبلوماسية بين القطرين، فالمسافر الأجنبي كان يكفيه الحصول على تأشيرة من القنصلية اللبنانية أو القنصلية السورية للدخول الى أحد البلدين أو كليهما. وكان من أبرز ◄



استقلال سورية ولبنان أفضى الى فصم عرى الوحدة بين القطرين الشقيقين

ذات الامتياز (مثل شركة حصر التبغ والتنباك، التي كانت تعرف باسم «الريجي») موحدة هي الأخرى.

ولما كان نظام الانتداب يجعل فرنسا مسؤولة عن العلاقات الخارجية والشؤون القنصلية الخاصة بسورية ولبنان، فقد كان المسافر إلى سورية أو لبنان أو الى كليهما، يحصل على تأشيرة واحدة من القنصلية الفرنسية التي كانت تتولى رعاية المصالح السورية واللبنانية. وغني عن القول أن فرنسا كانت تتولى شؤون الأمن في كلا البلدين، وبالتالي كانت أجهزة الأمن موحدة في سورية ولبنان.

وعلى الصعيد القضائي كان هناك تعاون وثيق، يكاد يصل الى درجة الوحدة، ذلك أن الجهات القضائية في سورية ولبنان كانت تتبادل المذكرات القضائية بحيث كانت المذكرة اللبنانية تنفذ في سورية كأنها صادرة من القضاء السوري والعكس صحيح أيضاً.

والأهم من هذا كله أنه **لم تكن هناك حدود بين سورية ولبنان**، في ذلك العهد، فكان المواطن يسافر من دمشق إلى بيروت، ومن طرابلس إلى حمص، ومن اللاذقية الى طرابلس وبيروت دون أن يوقفه أحد على الحدود. ولماذا يقف على الحدود؟ فالجمارك واحدة، والأمن واحد، والعملة واحدة، ولم تكن هناك حاجة حتى الى إبراز الهوية الشخصية. كانت الحدود بين هذين القطرين العربيين لا تعدو كونها علامة من الحجر المنحوت تعلوها طبقة من الكلس الأبيض، لا أكثر ولا أقل، فلا هي حاجز بين مواطن ومواطن، ولا هي حائل بين لقاء الأخوة في البلدين الشقيقين.

ولا حاجة بنا الى القول إن هذه المظاهر الوحدوية كلها لم تكن نابعة أبداً من رغبة سلطات الاستعمار الفرنسي في توحيد سورية ولبنان. فذلك أبعد شيء عن الحقيقة، بدليل أن سلطات الانتداب الفرنسي تفننت في تقسيم سورية وتجزئتها الى دويلات صغيرة كانت تنشئها، ثم تلغيها فتضم بعضها الى بعض، ثم تنشئها من جديد، ثم تلغيها مرة أخرى، بحسب أهوائها ومصالحها الاستعمارية. فالعلاقات الوحدوية، التي ذكرناها آنفاً، لم تنشئها سلطات الانتداب بهدف التوحيد، فبعضها كان قائماً وأبقت عليه، وبعضها أنشأته لأنها رأت فيه الصيغة التي تناسبها لإحكام سيطرتها على سورية ولبنان وتحقيق مصالحها. ولكن الذي يعنينا، في هذا المجال، أن هذه المظاهر الوحدوية ما زالت في الذاكرة، فهي حقائق واقعة، وثابتة تاريخياً بما لا يدع مجالاً لأي شك، وذلك كله بصرف النظر عن نيات سلطات الاستعمار الفرنسي وأغراضه.

وفي نهاية المطاف، رحل الاستعمار الفرنسي عن سورية ولبنان، ونال كل من هذين القطرين العربيين استقلاله الوطني. فلننظر في ما زال وما بقي من أواصر الوحدة بينهما غداة الاستقلال:

أ ـ بقيت العملة السورية ـ اللبنانية عملة واحدة (ربما لصعوبة الآثار الباقية من هذه الوحدة الدبلوماسية عدم وجود تمثيل دبلوماسي بين القطرين، فلا سفير سوري في بيروت، ولا سفير لبناني في دمشق. وكانت الاتصالات تتم بين الحكومتين بالهاتف، وأحياناً كل يوم، وإذا اقتضى الأمر لقاءً شخصياً بين وزيرين لبناني وسوري، كان الاتفاق يتم عليه بالهاتف، وبعد ساعة يتم اللقاء، غالباً في بلدة «شتورة» اللبنانية، الواقعة في منتصف الطريق بين بيروت ودمشق.

هـ ـ أما آصرة الوحدة الأهم التي بقيت للمواطنين في كل من سورية ولبنان، فهي بقاء الحدود مفتوحة بين البلدين، بحيث لا يتوقف أحد منهم في سفره عند هذه الحدود، فكأنها لا وجود لها.

وهكذا نجد أن الاستعمار الفرنسي رحل الى غير رجعة، وتحقق الاستقلال الوطني لسورية ولبنان، وتحررتا من نير الاحتلال الأجنبي تحرراً تاماً، وزالت العقبات من طريق تحقيق الوحدة بينهما، وأصبحت الفرصة سانحة لقيام هذه الوحدة، ولا سيما أن الاستعمار خلّف وراءه قاعدة متينة من الوحدة الاقتصادية، يمكن للقادة «الوطنيين» الذين تولوا الحكم غداة الاستقلال، أن يطوروها ويعززوها وينطلقوا منها لإرساء الوحدة المنشودة بين القطرين على أساس وطيد وراسخ.

كان من حق المواطنين العرب ولا سيما الوحدويين منهم، الذين يعتقدون بصحة مقولة (التحرر والاستقلال يؤديان إلى الوحدة بالضرورة) أن يتوقعوا سير الأمور في هذا الاتجاه. ولكن هل تحقق هذا على أرض الواقع؟ وهل سارت الأمور وفق المقولة المذكورة آنفاً؟ كلا. فما الذي حدث إذن؟

لقد سارت الأمور على طول الخط في الاتجاه المعاكس. ومنذ البداية بدأ نوع من «التقاسم» بين الزعماء الوطنيين في سورية ولبنان. ومن الطريف أن التنظيم السياسي الذي كان يجمعهم على صعيد واحد ويوحد صفوفهم في كلا القطرين، والذي كان يعرف باسم «الكتلة الوطنية»، كان أول ما تقاسموه فيما بينهم. فبعد أن كانت الكتلة الوطنية تضم في صفوفها رياض الصلح وعبد الحميد كرامي وغيرهما من الزعماء الوطنيين اللبنانيين، الى جانب غيرهم من الزعماء الوطنيين السوريين، فقد انفرط عقد هذه الكتلة مع تباشير الاستقلال، و«استقل» السوريون منهم بحكم سورية حتى أواخر الأربعينات، كما «استقل» اللبنانيون منهم بتولي منصب رئيس الوزراء في لبنان في معظم الأحيان، وحتى أوائل الخمسينات.

وتقاسموا الجيش أيضاً، فأصبح جيشين، بعد أن كان جيشاً واحداً، قيادته في بيروت، والمدرسة الحربية التي يتخرج منها ضباطه في حمص. وبعد أن كان ضباطه وجنوده يؤدون الخدمة العسكرية على التراب السوري والتراب اللبناني على حد سواء، وينتقلون بأوامر قيادتهم من ثكنة على التراب اللبناني إلى ثكنة على التراب السوري، أو بالعكس، لا فرق في ذلك بين سوري ولبناني، فقد شُق الجيش الواحد مع فجر الاستقلال إلى جيشين: فمن كان مسقط رأسه في لبنان صار في عداد الجيش اللبناني، ومن كان مسقط رأسه في سورية صار في عداد الجيش السوري، عدا استثناءات فردية قليلة، إن لم نقل نادرة، لا تستحق الذكر.

وعلى المنوال نفسه جرى تقاسم أجهزة الأمن المختلفة.

وبمرور الأيام أخذت هذه الأواصر الوحدوية تنفصم واحدة بعد أخرى، فاضمحلت الوحدة القضائية وتلاشت، وتقطعت أسباب الوحدة الاقتصادية شيئاً فشيئاً، فلم يبق منها إلا الوحدة النقدية والوحدة الجمركية. وهذه الوحدة الجمركية نفسها تحولت إلى مصدر للشقاق والخلاف بين حكومتي الاستقلال في سورية ولبنان، فكان اقتسام العائدات الجمركية موضوعاً للمفاوضات في كل عام، إلى أن تم الاتفاق بين الحكومتين على اقتسام هذه العائدات مناصفة.

ولم تمضِ على استقلال سورية إلا بضع سنوات، حتى بدأت فيها سلسلة من الانقلابات العسكرية، كان القاسم المشترك بينها اتهام الزعماء الوطنيين في سنوات الاستقلال الأولى بالفساد والاستغلال

والتقاعس عن القيام بالواجبات القومية. فهل كان ما صنعه الانقلابيون لتعزيز الوحدة بين سورية ولبنان أفضل مما صنعه «الوطنيون»؟ كلا، مع الأسف الشديد: فلقد قام العقيد أديب الشيشكلي بانقلابه العسكري الأول في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩، وتشكلت بضغط منه وزارة برئاسة خالد العظم تولت الحكم بدعم من الجيش، بدءاً من ٢٨ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩. وكان ما قام به خالد العظم على الصعيد «القومي» هو القضاء على كل ما تبقى من آثار الوحدة الاقتصادية بين سورية ولبنان، وإلغاء الوحدة الجمركية بين البلدين، وتنفيذ السياسة التي عرفت في تلك الآونة باسم «القطيعة» بين سورية ولبنان. وكانت هذه القطيعة سياسة إقليمية «انفصالية» صريحة، أسفرت عن إنشاء جمارك سورية «مستقلة»، وأدت إلى إقامة مخافر متعددة لها على الحدود بين سورية ولبنان. وإقامة مخافر للأمن العام، وإلى إغلاق هذه الحدود، وتقييد حرية سفر المواطنين بين البلدين، فقد صار يتعين على المواطن السوري أن يحصل على إذن بالخروج إلى لبنان، وأن يدفع رسماً مالياً على هذا الخروج (هذا إن استطاع الحصول على هذا الاذن من الناحية السياسية)، وصار يتعين عليه أيضاً أن يتوقف طويلاً على الحدود، في الخروج وفي الدخول، لإنجاز التفتيش ودفع الرسوم الجمركية إذا لزم الأمر، وإنجاز الإجراءات الأخرى (التي أخذت تزداد تعقيداً بمرور الأيام). وبتنفيذ القطيعة الاقتصادية بدأ انهيار الوحدة النقدية أيضاً، ونشأ الفرق بين سعر الليرة السورية وسعر الليرة اللبنانية، حتى وصل الأمر الى نهايته «الطبيعية» بانجاز استقلال النقد السوري عن النقد اللبناني بعد قيام أديب الشيشكلي بانقلابه الثاني في ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٥١ ولا حاجة بنا إلى القول إن وسائل الاعلام السورية الرسمية وشبه الرسمية كانت، في أثناء ذلك كله، تنفخ في أبواق النصر على جشع التجار اللبنانيين، وتلهج بالثناء على السياسة الحكيمة التي حافظت على المصالح الاقتصادية السورية، وأنجزت «الاستقلال» الاقتصادي الكامل الذي لا يقل أهمية عن الاستقلال السياسي.

٢ ـ ومَثَل العلاقات الوحدوية بين سورية ولبنان قبل الاستقلال وبعده، ليس المثل الوحيد، على سير هذه العلاقات، بعد الاستقلال، باتجاه الاضمحلال والتلاشي. فهناك مثل العلاقات بين مصر والسودان، قبل استقلال السودان وبعده. وربما كانت هناك أمثلة تفصيلية أخرى على العلاقات بين أقطار المغرب العربي الكبير، قبل استقلال هذه الأقطار وبعده. على أن المثل الذي ضربناه بسورية ولبنان يكفينا للبرهان على خطأ مقولة الوحدويين التي راجت زمناً طويلاً حول التحرر والاستقلال، لأنه إذا كان التحرر من الاستعمار، أو الاستقلال، يزيح عقبة كأداء من طريق النضال في سبيل الوحدة، فإن هذا «الاستقلال لا يؤدي الى الوحدة العربية بالضرورة». فها هو استقلال سورية ولبنان لم يؤد إلى تعميق العلاقات الوحدوية التي كانت قائمة بين القطرين وتعزيزها، بل لم يؤد الى المحافظة على مستوى العلاقات الوحدوية بينهما (وهذا أضعف الايمان) كما كانت في ظل الاستعمار، أو في فجر الاستقلال، وإنما أفضى إلى فصم عرى الوحدة بين القطرين الشقيقين، وتعزيز استقلال كل منهما في مواجهة الآخر.

٣ ـ والحق أن سياسة «القطيعة» السورية قد أصابت الوجدان القومي العربي بجرح كبير وعميق لأن الاستقلال الوطني الذي دفعت الأمة ثمنه غالياً من دماء شهدائها، أنزل من مكانته السامية، ليصبح سلاحاً يستخدمه بعض رجال السياسة في مناوراتهم السياسية، وضد هدف الوحدة العربية! ولأن ساسة «القطيعة» مع لبنان نسفوا، في بحر أسبوع أو أسبوعين، وشائج القربى وأواصر الوحدة، التي لم يدخر الاستعمار الفرنسي جهداً لتمزيقها على مدى ربع قرن من الزمان، فارتد عاجزاً وباء بالخذلان!!



وعلى هذا النحو يصير لزاماً على الوحدويين أن يلقوا نظرة مراجعة على فكرهم الوحدوي، ليصححوا مقولاتهم حول العلاقة بين الوحدة والاستقلال. والواقع أن قيمة الاستقلال الوطني تختلف باختلاف الزاوية التي ننظر منها إليه. وللاستقلال الوطني بالمنظور القومي الوحدوي وجهان، وبالتالي قيمتان:

أ ـ فالاستقلال الوطني بوجهه الأول، تحرر من السيطرة الخارجية أو الاحتلال الأجنبي، وهو، من هذه الجهة، ذو قيمة إيجابية دون أدنى شك، لأنه يمثل انتصاراً لقوى التحرر الوطني والقومي على قوى السيطرة الاستعمارية والهيمنة الأجنبية. ولكنه استقلال نسبي، لأنه تحرر لجزء فقط من أجزاء الوطن القومي، وبالتالي فإن قيمته الايجابية تظل نسبية.

ب ـ والاستقلال الوطني بوجهه الثاني، ذو قيمة سلبية، لأنه ـ بالقياس الى الوحدة القومية ـ يعد مشروع «كيان إقليمي» يقف في مواجهة هذه الوحدة القومية، ويطلب لنفسه أسباب القوة للدفاع عن هذا «الكيان» ضدها، ولحمايته منها. وقد تكون قيمته السلبية مطلقة، إذا ما استعان بالأجنبي لتوفير أسباب القوة هذه، إذ من الواضح، في هذه الحالة، أنه يكون قد فقد معناه، وانقلب إلى نقيضه، أي أصبح الاستقلال استقلالاً بالاسم، وتبعية للأجنبي بالفعل.

الاستقلال الذي يواجه الوحدة بدلاً من مواجهة الأجنبي هو التجزئة بالذات

ولو افترضنا أن الاستقلال الوطني حافظ على جوهره ومعناه، فلم يلجأ إلى الأجنبي لمواجهة الوحدة القومية، ولم يتحول إلى «كيان» يريد لنفسه أن يكون نهائياً، فإنه ـ حتى في هذه الحالة ـ يتحول بسرعة مذهلة إلى «دولة قطرية» قوية راسخة، لا تنسى الوحدة، بل تلهج بذكرها ـ كلامياً على الأقل ـ ولكنها لا تقبل الوحدة إلا إذا كانت على صورتها ومثالها. وبذلك يتحول الاستقلال الوطني من خطوة على طريق تحقيق الوحدة القومية، ليصبح عقبة كأداء تحول دونها. وبهذا يجد الوحدويون أنفسهم أمام واجب تحطيم الدولة القطرية وتقويض الاستقلال الوطني، لأن هذا الاستقلال ـ الذي يواجه الوحدة بدلاً من مواجهة الأجنبي ـ هو التجزئة بالذات، ولأن التجزئة هي هذا الاستقلال بالذات.

إن الدولة القطرية، بطبيعتها، عائق من معوقات الوحدة العربية، لأنه يفترض عموماً أن هذه الوحدة لا تقوم إلا على أنقاض الدولة القطرية، والدولة القطرية تنشىء إدارات ومؤسسات تتزايد وتنمو باستمرار، وتصدر أنظمة وقوانين في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وهذا كله حق من حقوق كل دولة أو مجتمع بشري، وهو لا بد منه، لأنه من طبيعة الأشياء. على أننا، إذا نظرنا إلى الأمر من جهة أخرى، وجدنا أن هذا التطور الطبيعي في بنية الدولة القطرية، يزيدها توطداً ورسوخاً، ويزيدها اختلافاً من الدول القطرية الأخرى، وبالتالي يزيدها ابتعاداً عن الوحدة العربية، ويولد مشكلة خطيرة الشأن يتعين على الوحدويين أن يجدوا لها حلاً. وهذه المشكلة هي من النوع الذي يتفاقم مع الأيام، ويستفحل بمرور الزمن. فإذا تم العثور على حل لها اليوم، ◄



سرعان ما يتجاوز الزمن هذا الحل، لأن المشكلة تكون في هذه الأثناء قد تعاظمت وأصبحت تحتاج إلى حل جديد.

٤ ـ إنه لمما يحزّ في النفس حقاً أننا ـ نحن العرب ـ نلنا نيفاً وعشرين استقلالاً، والمطلوب استقلال واحد وحسب. لقد حققنا «استقلالاتنا» لكننا لم نحقق «الاستقلال». إننا بعيدون عن «الاستقلال» بمقدار كثرة «استقلالاتنا». الأمة العربية غير مستقلة لأنها مجزأة، وكل أمة مجزأة تابعة لغيرها بدرجات متفاوتة، وبالتالي غير مستقلة. الأمة الكورية غير مستقلة لأنها مجزأة. والأمة الألمانية كذلك. فإذا كان الاستقلال على درجات متفاوتة، شأنه في ذلك شأن التبعية، وإذا كانت الأمة الألمانية، بفعل عوامل متعددة، أكثر استقلالاً من الأمة الكورية، فإنها أقل استقلالاً من الأمة الفرنسية قطعاً، لأن هذه أمة غير مجزأة. والأمة الفيتنامية نالت استقلالها يوم حققت وحدتها شمالاً وجنوباً.

أما نحن العرب فإننا لم ننل استقلالنا الحقيقي بعد، لأننا لم نحقق الوحدة العربية. **فالوحدة العربية هي استقلال العرب القومي**. ولن نكون، نحن العرب، مستقلين استقلالاً تاماً ناجزاً إلا يوم نقيم الوحدة العربية.

ثانياً. شروط الوحدة

«لا شرط لنا على الوحدة إلا تحقيقها». هكذا قال الرئيس حافظ الأسد، وهو قول صادر عن منطق وحدوي سليم. وفي الحديث نفسه، وفي معرض انتقاد بعض الأخطاء في تفكير المناضلين في سبيل الوحدة، قال أيضاً: «عندما نفكر في الوحدة العربية، **يقفز ذهننا فوراً إلى الشكل**» أي شكل هذه الوحدة.

نحن العرب لم ننل استقلالنا الحقيقي لأننا لم نحقق الوحدة العربية

والحق أن معظم الوحدويين يتفننون، بالفعل، في رسم شكل الوحدة العربية رسماً مثالياً، على نحو ما يرجون ويأملون، فهم لا يريدونها من فوق وإنما يريدونها شعبية جماهيرية، ويريدونها جمهورية لا ملكية، واشتراكية لا رأسمالية، وديمقراطية لا دكتاتورية... إلخ. بكلمة واحدة ان الوحدويين يرسمون للوحدة في خيالهم صورة مثالية لا نقص فيها ولا عيب، ولا تشوبها شائبة على الإطلاق. وهذا كلام جميل، ولكنه من صنع مخيلة تبتكر الأوهام وتصور الأحلام. فهل هناك نظام سياسي في العالم بريء من كل عيب؟ وهل يمكن إقامة هذا النظام الأفلاطوني على أرض الواقع؟ وهل النظام القطري أقل عيوباً من الوحدة ذات العيوب؟ قادة (الانفصال) أنفسهم لم يقولوا أنهم ضد الوحدة، بل ضد أخطاء الحكم. والنتيجة ذهبت الوحدة وبقيت الأخطاء!!

الأخطر من ذلك أن مثل هذا التفكير يحوّل الوحدوي إلى انفصالي مقنّع، وذلك لأنه يحول الشكل الذي رسمه في ذهنه إلى شروط ملزمة. فإذا تهيأت فرصة سانحة لقيام الوحدة، رفض هذه الوحدة، إذا لم تكن متطابقة مع الصورة التي رسمها في خياله. وأنّى للواقع أن يتطابق مع لوحة فنية تعيش في أحلام الشعراء؟ لقد كان أَوْلى بهؤلاء الوحدويين الخياليين أن يتركوا لعبة الشروط على إقامة الوحدة للأنظمة العربية وللحكام العرب من حراس التجزئة. كان أَوْلى بهم أن يدعوا هذا الدور الخطير لأصحاب السلطان من القابضين على أزمة الحكم في الدول القطرية، لأنهم، في لعبة الشروط هذه، بلغوا ذروة الإتقان، لأن هذه اللعبة تضمن مصلحتهم في استمرارهم في سدة الحكم، ولأنه لا عمل لهذه الشروط، التي يتفننون في ابتكارها، سوى تكبيل العمل الوحدوي ومنعه من الانطلاق والحركة.

وفيما يلي سأعرض مثلين على لعبة «الشروط ـ الذرائع» اخترتهما من مرحلة من تاريخنا بعدت عن ذاكرتنا نسبياً، وذلك ـ مرة أخرى ـ لكي يكون كلامنا كلاماً في التاريخ لا في السياسة اليومية.

١. مشروع سورية الكبرى:

في أواسط الأربعينات أعلن الأمير عبد الله بن الحسين (الملك عبد الله فيما بعد) مشروعه المعروف باسم «سورية الكبرى» ودعا لتوحيد سورية الطبيعية (أو بلاد الشام)، التي جزئت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، بمقتضى اتفاقية سايكس ـ بيكو الاستعمارية إلى عدة أجزاء هي: سورية ولبنان وفلسطين وشرق الأردن، مستنداً في دعوته إلى ما أعلنه المؤتمر السوري، وهو الممثل الشرعي لهذه الأجزاء كلها، عندما انعقد في دمشق في آذار/مارس ١٩٢٠، وكان من الشائع أن الوحدة المقترحة ستكون تحت لواء الأمير الهاشمي.

وفي أعقاب ذلك الإعلان سافر الرئيس الراحل شكري القوتلي رئيس الجمهورية السورية في أوائل عام ١٩٤٥ إلى الرياض، ثم إلى القاهرة، وأجرى محادثات مع العاهلين السعودي والمصري أفضت إلى اتفاق على محاربة فكرة الاتحاد مع الهاشميين. وفور عودته إلى دمشق ألقى خطاباً من شرفة دار الحكومة رفض فيه المشروع، بصيغة توحي بأنه يؤيد فكرة الوحدة العربية، إذ قال: «لن يرتفع فوق علم هذه البلاد إلا علم الوحدة العربية». (من الجدير بالذكر أن الجيوش الفرنسية والبريطانية كانت لا تزال تحتل أراضي الجمهورية السورية). ثم ألقى بياناً في المجلس النيابي أعلن فيه أن الشعب السوري متمسك **بالاستقلال التام وبجمهوريته الديمقراطية**، وأنه «يقبل» بمشروع سورية الكبرى، **على أن تكون جمهوريةً**، لا يتسرب إليها الطغيان الصهيوني. وكان من الواضح أن هذا القبول هو، من الناحية العملية، رفض صريح[1].

وفي ٤ آب/أغسطس ١٩٤٧ جدد الملك عبد الله بن الحسين دعوته ببيان ملكي أنحى فيه باللائمة على معارضي الوحدة، الذين أقاموا من «شكل الحكم» (...) عقبة كأداء، ليحولوا دون وحدة الوطن أو اتحاده». وقال فيه إن «شكل الحكم حق من حقوق الأمة، لا يستأثر بفرضه على البلاد الواحدة شخص أو حزب أو إقليم». ثم قال: «إن نظام الدولة السورية الكبرى ما زال منوطاً بإرادة الأمة، فإما رجوع إلى الأصل (يعني قرار المؤتمر السوري عام ١٩٢٠) وإما استفتاء جديد، ومجلس تأسيسي واحد، يضم ممثلي الأقاليم السورية جميعاً، فيضع دستور البلاد الموحدة (...) بمحض اختياره وعلى مقتضى حق تقرير المصير...».

وبعد أسبوعين من صدور هذا البيان، أي في ١٨ آب/أغسطس ١٩٤٧، أوفد الرئيس الراحل شكري القوتلي رسولاً خاصاً (هو الدكتور محسن البرازي) إلى العاهل السعودي الملك عبد العزيز، فاستقل طائرة خاصة إلى القاهرة، ومنها استقل طائرة العاهل السعودي الخاصة إلى الرياض، حيث سلمه رسالة الرئيس السوري، التي يخبره فيها بأنه تسلم بيان الملك عبد الله من رسوله الخاص محمد الشريقي، ثم يقول: «... تعلمون جلالتكم أنني كنت كلما راجعت أصدقاءنا البريطانيين في موضوع عبد الله على أثر نشره بياناً أو إصداره كتاباً أو مذكرات، كان البريطانيون يقولون إنهم

(١) أنظر (نضال البعث)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ج ١، ط ٣، كانون الأول/ ديسمبر ١٩٧٢، ص ٣٨ ـ ٤٠.

لا شأن لهم معه، **وإنهم غير راضين عن ذلك**، وإنهم يعلنون عدم تدخلهم في موضوع سورية الكبرى، وإن هذا الموضوع يخص السوريين والبلاد العربية المجاورة. وإن جلالتكم، عندما كنتم تراجعونهم في ذلك أيضاً، كان جوابهم إليكم لا يخرج عن هذه الدائرة، ويتنصلون من كل شيء بهذا الصدد. بالأمس طلبت الوزير البريطاني عندنا وقلت له: تعلمون أننا كلما راجعناكم في موضوع عبد الله وأعماله وتصريحاته كنتم تقولون إنكم لا دخل لكم في موضوع سورية الكبرى. وان هذا الموضوع يخص السوريين والبلاد العربية المجاورة، إلا أن وكيل وزارة الخارجية البريطانية قال منذ شهرين لوزيرنا المفوض (. . .) في لندن في هذا الموضوع إن لبريطانيا وضعاً خاصاً بالنسبة لشرق الأردن، وهو أنها (راعية ومشيرة)، لذلك قلت للوزير هنا: هل هذا البيان الذي نشره عبد الله يدخل ضمن الرعاية والمشورة؟ (. . .) أجاب انني بصورة شخصية أقول إن هذا **لا علاقة لنا به وليس نتيجة لاستشارتنا**، ومع ذلك سأبعثه الآن ببرقية إلى الخارجية البريطانية وآتيكم بالجواب. . .».

ثم يُعلم الرئيس القوتلي العاهل السعودي بأن الصحف السورية بدأت حملة شديدة على الملك عبد الله، ويطلب رأيه في أن يلقي (القوتلي) خطاباً يدعو فيه الأهالي في شرق الأردن للانضمام الى أمهم سورية في ظل نظامها الجمهوري. ثم يقول للعاهل السعودي بأسلوب ينطوي على الاستمالة والإغراء: «ونرى أيضاً أن نعلن أنه بالنظر لأن العقبة ومعان هما من أجزاء المملكة العربية السعودية، فإننا حين عودة منطقة شرق الأردن إلى أمها سورية نوافق على انضمامها الى المملكة السعودية». وكان الرئيس القوتلي يذكر، بهذا الاقتراح، بأن العقبة ومعان كانتا في الأصل جزءاً من مملكة الحجاز، ثم تنازل عنهما الملك علي ملك الحجاز لأخيه عبد الله، قبل توحيد نجد والحجاز.

وقد رفع الدكتور محسن البرازي تقريراً إلى الرئيس القوتلي عن مهمته، ذكر فيه أن العاهل السعودي قال له: «. . . الانكليز صرحوا أو يصرحون أنهم لا يتدخلون بقضية مشروع سورية الكبرى، وأن الأمر يعود لأصحاب العلاقة وللبلاد المجاورة. أنا أرى أحسن شيء تصنعونه هو أن تكتبوا كتاباً لعبد الله تقولون له أنت ليس لك علاقة في بلادنا، أنت لست ملكاً علينا، وأنت رجل دخيل، وأنت إنما تبني من وراء سورية الكبرى تحقيق مشروع صهيوني استعماري». وذكر البرازي في تقريره أنه سأل العاهل السعودي «. . . عن رأيه في صلة الانكليز ببيان عبد الله الأخير ورسالته إلى فخامة الرئيس، هل يعتقد أنهم الموعزون مباشرة بذلك؟ قال: . . . **إنه لا يعتقد** أن الانكليز موجدو الفكرة والباحثون مباشرة على تنفيذها»[2].

وقد شن الرئيس القوتلي بالفعل بعد ذلك حملة شعواء على مشروع سورية الكبرى، كان محورها أن **هذا المشروع مشروع استعماري بريطاني يرمي إلى القضاء على استقلال سورية ونظامها الجمهوري، وهو يعلم** أن بريطانيا التي كانت ضالعة في تجزئة الوطن العربي، والتي أصدرت وعد بلفور المشؤوم، لا يمكن أن تقف موقف التأييد من أي مشروع للوحدة. وهذا يحملنا على الاستنتاج بأن شهوة الاستمرار في الحكم يمكن أن تحوِّل الدولة القطرية من عقبة تحول دون قيام الوحدة إلى عدو لدود، يعلن على هذه الوحدة حرباً تستخدم فيها جميع الأسلحة، فلا سلاح محرم، إذا كان يؤدي الى درء خطر الوحدة.

على أن الأخطر من هذا كله أن هذه الحملة نجحت في استمالة غالبية الرأي العام في سورية، وفي استمالة الوحدويين، وفي استفاد موقف من التقدميين واليساريين مناهض لهذا «المشروع الاستعماري» مناهضة شرسة لا هوادة فيها.

٢. الاتحاد بين سورية والعراق:

وفي أواخر عام ١٩٤٩ راجت في سورية شائعات بأن البلاد مقبلة على الاتحاد مع العراق، وساد بعض الأوساط السياسية اعتقاد راسخ بصحة هذه الشائعات، وتحولت القضية إلى أزمة في ١٨ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩، في الجلسة التي عقدتها الجمعية التأسيسية (المكلفة وضع دستور جديد للبلاد) بمناسبة إقرار نص القسم الذي ينبغي أن يؤديه النواب على النحو التالي:

«أقسم بالله العظيم أن أحترم قوانين الدولة، **وأحافظ على استقلال الوطن** وسيادته وسلامة أراضيه، وأصون أموال الدولة، **وأعمل لتحقيق وحدة الأقطار العربية**». ولم يكن هذا النص يختلف عن النص الوارد في دستور ١٩٢٨ اختلافاً جوهرياً سوى في إضافة الجملة الأخيرة حول العمل لتحقيق الوحدة. فوقف النائب أكرم الحوراني معترضاً ومطالباً بأن يتضمن النص وجوب المحافظة على النظام الجمهوري (علماً بأن النصوص السابقة لم تتضمن مثل هذا النص)، ولكن الجمعية التأسيسية لم تأخذ بهذا الرأي[3].

وفي اليوم التالي، أي في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩ قام العقيد أديب الشيشكلي بانقلاب عسكري، جاء في أول بلاغ صدر منه أنه «ثبت لدى الجيش أن (. . . . .) بعض ممتهني السياسة بالبلاد يتآمرون على (. . .) كيان البلاد ونظامها الجمهوري مع بعض الجهات الأجنبية (. . .) فاضطر الجيش حرصاً على سلامته وسلامة البلاد ونظامها الجمهوري أن يقصي هؤلاء المتآمرين. . .»[4].

وفي أعقاب الانقلاب العسكري تألفت حكومة برئاسة خالد العظم، تولى أكرم الحوراني فيها وزارة الدفاع، وأخذت على عاتقها حماية استقلال سورية من «خطر» الاتحاد مع العراق، فضلاً عن إنجاز «القطيعة» مع لبنان.

والآن، بعد أن مضى على هذين المشروعين أكثر من أربعين عاماً، وأصبحا في ذمة التاريخ، ورحل عن هذه الدنيا معظم أصحاب الأدوار الرئيسية فيهما، فإن من حق المواطن العربي أن يتساءل ويسجل بعض الملاحظات الموضوعية:

أ - كيف أمكن للوحدويين، وللذين يدعون أنهم يعملون للوحدة، أن يتصوروا أن الاستعمار صانع التجزئة يمكن أن يعمل لإقامة الوحدة أو الاتحاد؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا تجشم هذا الاستعمار عناء تمزيق الوطن العربي وتجزئته؟ لقد سقط كثير من الوحدويين في خطأ نظري جسيم، كان من نتائجه المدمرة تصنيف الوحدة في أنواع: فوحدة استعمارية، ووحدة رجعية، ووحدة تقدمية. وكان من نتائجه وصم القومية العربية في أذهان كثير من التقدميين والوحدويين حسني النية بأنها نظرية رجعية شوفينية تعصبية، ووصم المناضلين العاملين في سبيلها بأنهم رجعيون من أهل اليمين. أما مناهضوها فهم - بالطبع - من أهل اليسار!!

(٢) أنظر نص بيان الملك عبد ا بن الحسين، ونص رسالة الرئيس شكري القوتلي إلى الملك عبد العزيز آل سعود، ونص تقرير الدكتور محسن البرازي في هذا الشأن في ثلاث افتتاحيات متعاقبة نشرها ميشال أبو جودة في صحيفة «النهار» البيروتية، بتاريخ ١٨ و١٩ و٢٠ أيار/ مايو ١٩٨٩.

(٣) كان نص القسم الوارد في النظام الداخلي للمجلس عام ١٩٢٨ كما يلي: «أقسم با وبشرفي أن أكون مخلصاً للقضية الوطنية، محافظاً على حقوق الأمة، عاملاً على تحقيق أمانيها». وكان نص القسم الوارد في الدستور السابق كما يلي: «أقسم با العظيم أن أحترم دستور البلاد وقوانينها، وأحفظ استقلال الوطن وسلامة أراضيه». أنظر بشأن جلسة القسم جريدة (الأخبار) الدمشقية بتاريخ ١٩ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٤٩.

(٤) أنظر البلاغ رقم (١) لانقلاب الشيشكلي في «مذكرات خالد العظم»، الدار المتحدة للنشر، بيروت، المجلد الثاني، ط ٢، ١٩٧٣، ص ٢٢٦ - ٢٢٧.

لقد كنت في مطلع شبابي واحداً من هؤلاء الوحدويين حسني النية، الذين سقطوا في شباك هذا الخطأ الفادح. وإن نسيت لا أنسى ذات يوم من أيام العام ١٩٥٠، دلفت فيه إلى مقهى (الهافانا) مزهواً، لأنني كنت قد فرغت لتوي من توزيع «منشور» أصدره حزب (البعث العربي) ـ هكذا كان اسم الحزب في تلك الآونة ـ يشرح فيه موقفه من مشروع الاتحاد بين سورية والعراق. كان الأستاذ زكي الأرسوزي جالساً في مجلسه المعتاد في صدر ذلك المقهى. اتجهت صوبه، وسلمت عليه (كنت أعرفه منذ مطلع يفاعتي) فبادرني بالقول:

ـ كيف يقول حزبكم بالوحدة العربية، ثم يصدر بياناً يعارض فيه الاتحاد مع العراق؟

فوجئت، رغم معرفتي بأن الأستاذ الأرسوزي لم يكن يحمل في قلبه كثيراً من الود لقادة (البعث) في تلك المرحلة، لأنني كنت أظن أن «البيان»، الذي كنت قد فرغت لتوي من توزيعه، بيان وحدوي المضمون، فقلت:

ـ البيان، يا أستاذ، يقبل الاتحاد مع العراق، ولكن شريطة المحافظة على النظام الجمهوري، وجلاء الاحتلال البريطاني عن العراق، وإلغاء المعاهدة البريطانية ـ العراقية إلخ . . .

أخذني الأستاذ الأرسوزي على قدّ عقلي، وقال: طيب! ولكن من الذي سيحقق هذه الشروط كلها؟

جاءني الفرج، فقلت مردداً «عن ظهر قلب» ما حفظت من شعارات: نضال شعبنا العربي في العراق قمين بتحقيق هذه الشروط.

قال: طيب! وإذا زدنا عليه نضال شعبنا العربي في سورية، أفلا يصبح أقدر على تحقيقها؟

هربت من السؤال عجزاً، ووجدت نفسي أندفع إلى القول، مردداً ما كان شائعاً في الشارع السياسي في ذلك الحين: مشروع الاتحاد بين سورية والعراق مشروع استعماري بريطاني!!

قال: إذا كان الإنكليز يقيمون مشاريع للوحدة، فلماذا تجشموا عناء تمزيق العرب وترسيخ التجزئة؟ أليس الانكليز هم الذين حطموا أحلام العرب في الوحدة والاستقلال؟

ولما وجدني صامتاً لا أحير جواباً، أضاف قائلاً: إسمع! سأعطيك مقياساً لا يخطىء للوحدة: كل مشروع للوحدة يزيل الحدود بين قطرين أو أكثر هو مشروع وحدوي سليم، وكل مشروع للوحدة لا يزيل الحدود هو وحدة زائفة!

لقد كان درساً لن أنساه ما حييت.

والآن، لقد زالت المعاهدة البريطانية ـ الأردنية، وكذلك المعاهدة البريطانية ـ العراقية، وسقط النظام الملكي في العراق، وبقيت التجزئة. فلو قامت الوحدة أو الاتحاد، هل كانت هذه الأمور الزائلة ستبقى؟ أليست الأمور الطارئة إلى زوال؟

ب ـ لا مراء في أن النظام الجمهوري أفضل من النظام الملكي وأكثر تناسباً مع روح العصر الحديث. هذا هو رأيي وما أقول به شخصياً. ولكن هل يمكن الأخذ بهذا التفضيل على إطلاقه؟ أوليس النظام الملكي في السويد أفضل من النظام الجمهوري الذي يقف على رأسه الجنرال بينوشيه في تشيلي؟ وهل ثمة فروق جوهرية بين الأنظمة الملكية والأنظمة الجمهورية في العالم الثالث؟ أنا لا أدافع عن النظام الملكي طبعاً، ولكن أليس من الواضح أن بعض الأنظمة الجمهورية في الوطن العربي ليست أفضل من بعض الأنظمة الملكية، وأن بعض الأنظمة الملكية فيه ليس أسوأ من بعض الأنظمة الجمهورية؟

جـ ـ لقد كشفت هذه الأحداث كلها عن حقيقة مؤلمة، هي أن الساسة يضمرون غير ما يقولون، ويقولون غير ما يفعلون، وأن البون شاسع على الأقل، بين ما يقولون وما يفعلون والأغرب من ذلك كله أنه تبين فيما بعد أنه لم يكن هناك مشروع اتحاد فعلي بين سورية والعراق، فكأن المعركة كلها كانت كمعارك دون كيشوت مع طواحين الهواء!(٥)

(٥) كانت الشائعات الرائجة في تلك الآونة تزعم أن مشروعاً رسمياً للاتحاد بين سورية والعراق قد عرض على مجلس الوزراء السوري فحظي بموافقة أغلبية الوزراء، ولم يعارضه سوى خالد العظم وأكرم الحوراني. وكان هذا الزعم بين الأسباب المباشرة للانقلاب العسكري الأول الذي قام به العقيد أديب الشيشكلي في ١٩٤٩/١٢/١٩. غير أن جلال السيد يروي أن أكرم الحوراني، الذي تولى وزارة الدفاع الوطني في أول وزارة بعد انقلاب أديب الشيشكلي، أخبره أنه لم يعرض عليهم في مجلس الوزراء موضوع اتحاد بين القطرين السوري والعراقي. أنظر كتاب جلال السيد «حزب البعث العربي»، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٣، ص ٩٠.

ثالثاً ـ حتمية الوحدة العربية

مقولة أخرى راسخة في «ايديولوجيا» الوحدة، وفي أذهان جمهرة غفيرة من الوحدويين، ألا وهي مقولة «حتمية الوحدة العربية». فلطالما سمعت بعض الوحدويين الغيورين يطرحون هذا السؤال: لماذا تأخرت الوحدة العربية حتى الآن؟ أو سؤالاً آخر من هذا القبيل . .

إن هذا السؤال يقوم على افتراض أن الوحدة العربية قد تأخرت بالفعل. ولكن ـ وهنا مربط الفرس ـ هل تأخرت الوحدة العربية حقاً؟ أوليست الوحدة العربية حادثة زمانية، تحدث في مجرى الزمان وفي سياق التاريخ؟ وإذا كانت حادثة تاريخية فكيف تأخرت؟ وأنى للحادثة التاريخية أن تتأخر؟ هل تحولت إلى ضرب من «المطلق» خارج الزمان وخارج التاريخ؟ وفي هذه الحالة أيضاً لا يصح القول بأنها تأخرت، لأن «المطلق» ليس له زمان، وليس له تاريخ.

ولا ريب في أن من يطرح سؤالاً عن أسباب تأخر الوحدة العربية يعتقد، ضمناً، أن قيام الوحدة حادثة تقع في التاريخ، بل كأني به يرى أن لها زماناً محدداً سلفاً في مجرى الحوادث التاريخية ـ أو محدداً بالتقريب على الأقل ـ فكأنه يفترض أيضاً أن الوحدة كانت على موعد مع نقطة زمنية محددة، وأنها ـ أي الوحدة ـ قد أخلّت بوعدها، فلم تأت من تلقاء نفسها، رغم أنه كان يتحتم عليها ذلك لأن الوحدة العربية حتمية!

وهذه الافتراضات في معظمها، قائمة على أفكار ثابتة وأحكام مسبقة لا تصمد أمام التحليل المنطقي، وتنهار أمام الفحص العقلي الدقيق. فلئن كان صحيحاً وصف الوحدة العربية بأنها حادثة تاريخية ـ وبالتالي يجب أن تخضع للحتمية التاريخية، شأنها في ذلك شأن غيرها من حوادث التاريخ ـ فإن مفهوم الحتمية التاريخية الذي ينطوي عليه السؤال عن تأخر قيام الوحدة، مفهوم مشوش وخاطىء. والحق أن مقولة «حتمية الوحدة العربية» قد كثر ترددادها، حتى لقد استقر في كثير من الأذهان أن هذه المقولة مقولة صحيحة بالمعنى المطلق. وإني لأسارع إلى القول بأن هذه المقولة ـ في رأيي ـ صحيحة بمعنى من المعاني، ولكن ليس بهذا المعنى المطلق، وإنما بالمعنى الذي يتسق مع الحتمية التاريخية بمعناها الصحيح. بقي أن نتساءل عن المعنى الصحيح للحتمية التاريخية بوجه عام، وبالتالي المعنى الصحيح لحتمية الوحدة العربية.

الحادثة التاريخية باطنة في الزمان، فهي جزء منه لا ينفصل عنه،



وافتراض خروجها من سياق الزمان يعني أنها أصبحت خارج التاريخ. والوحدة العربية تكون ـ عندما تتحقق ـ حادثة تاريخية ينطبق عليها كل ما قلناه عن الحادثة التاريخية. ونحن، بوضعنا البشري الموضوعي، لا نستطيع أن ننظر إلى الحادثة التاريخية (أو إلى الوحدة العربية بما هي حادثة تاريخية) إلا من موقع زماني واحد، هو الحاضر. ومن هذا الموقع الزماني ننظر إليها باتجاهين: اتجاه الماضي، واتجاه المستقبل. فعندما نلتفت إلى الوراء، وننظر إلى الحادثة التاريخية (أو الوحدة العربية) بعد حدوثها، نجدها أمراً مقضياً، ونرى أنها حدثت وجوباً وبالضرورة، ويتبين لنا أنها كانت حتمية، ونكتشف أنها قد حدثت بفعل جملة من العوامل والأسباب، أفضت إليها حتماً وبالضرورة، فلا يمكن لها ألّا تحدث مع وجود هذه العوامل والأسباب، والدليل القاطع على ذلك أنها حدثت بالفعل وانتهى الأمر، ولم يعد بوسع أحد أن يمحو حدوثها، بعد أن حدثت وصارت في ذمة التاريخ، وبعد أن دخلت في سياق الماضي الذي لا يطاله التغيير.

ولكن عندما ننظر إلى الأمام، ونتطلع إلى المستقبل، تكون الحادثة التاريخية (الوحدة العربية) في عالم الغيب، ولا تكون بالتالي من مجال الوجوب والضرورة، وإنما تكون من مجال الجواز والإمكان. إن من حقنا في هذه الحالة أن نتوقع حدوث الحادثة (تحقق الوحدة) أو نرجح احتمال وقوعها، بل إن لنا أن نتنبأ بها تنبؤاً يكاد يصل إلى اليقين، بالاستناد إلى تحليل موضوعي للواقع وصيرورته. ولكن ليس من حقنا ـ على نحو علمي وموضوعي ـ أن نصف حادثة تاريخية بأنها حتمية، وهي بعد في ضمير الغيب، أي قبل حدوثها. فإذا حدثت بعد ذلك انتقلت من حيز الإمكان إلى حيز الضرورة. ولكن عدم حدوثها ـ إن لم تحدث ـ لا يعني أن التاريخ قد أخطأ، أو أنها لن تحدث فيما بعد، وإنما يعني أن الظروف والعوامل التي تُفضي إلى وقوع الحادثة لم تتهيأ بعد، كما تعني (بالنسبة إلى الوحدة العربية) أن دعاة الوحدة، الذين ما انفكوا يرددون القول بأن هذه الوحدة حتمية، ولم يعملوا شيئاً لتهيئة الظروف والعوامل الخاصة بالوحدة، واطمأنوا إلى حتمية الوحدة، فقنعوا بانتظارها، وقعدوا عن العمل من أجلها، موقنين بأنها آتية لا ريب فيها.

وهنا مكمن الخطر في هذا الفهم الخاطىء «لمقولة» حتمية الوحدة العربية»: فهو قد يخلق نفسية وحدوية ترتاح من عناء الكفاح العملي من أجل الوحدة، وتكتفي بالكلام، وقد يولّد اعتقاداً بأن الوحدة قادمة من تلقاء نفسها ـ طال الزمن أو قصر ـ فكأن الوحدة العربية يمكن أن تهبط علينا من السماء في ليلة القدر.

نحن لا نماري في أن مسيرة التاريخ الانساني مسيرة صاعدة وتقدمية، ولا نماري في أن هذه المسيرة تنطوي على حتمية تاريخية. ولكننا نأخذ على الايديولوجيا الرائجة لدى الوحدويين هذا الميل الدائم إلى الفصل بين هذه الحتمية وبين الإرادة البشرية صانعة هذه الحتمية، ثم هذا الميل الدائم إلى الاخلاد إلى الراحة في أحضان هذه الحتمية الشوهاء.

إننا لنتجاسر على القول إن قيام الوحدة العربية ليس حتمياً، اللهم إلا إذا هيأنا لها الظروف والعوامل المناسبة. في هذه الحالة وحسب، تقوم الوحدة العربية بالضرورة، ولن يحول دونها شيء من بعد. غير أن الظروف والعوامل المناسبة لقيام الوحدة لا تتهيأ من تلقاء نفسها ـ كما يخيل لمن يفهمون مقولة «حتمية الوحدة» فهماً خاطئاً ـ وإنما تصنعها إرادة المناضلين الصلبة، وعزيمة المكافحين الذين لا يرتضون لأنفسهم من المهام ما هو أقل من صناعة التاريخ! فهؤلاء المجاهدون، الذين عقدوا العزم على تحقيق الوحدة، قادرون بعزيمتهم وصلابتهم وتصميمهم ونضالهم الموصول، على خلق الفرص الموضوعية المناسبة لقيام الوحدة المنشودة ناهيك عن اغتنام كل فرصة. أما انتظار قيام الوحدة تلقائياً فهو استرخاء أو كسل أو تخاذل يأباه المنطق السليم ولا يرتضيه وعي الوحدوي الحقيقي، ولا إرادته الحرة.

فالتاريخ ليس جملة من العناصر الموضوعية المستقلة عن الإنسان، لأن الإرادة الإنسانية عامل أساسي من عوامل الصيرورة التاريخية، والتاريخ لا يصنع نفسه بنفسه، وإنما تصنعه إرادة البشر الأحرار. وإذا كانت الوحدة العربية تتصف بالحتمية التاريخية فإن هذه الحتمية التاريخية. ليست قدراً لا يحول دونه حائل، ولا أدل على ذلك من أنها لا تزال أمنية دونها خرط القتاد، أو دونها سلسلة طويلة من المعوقات والموانع.

إن الوحدة «خيار» وليست قدراً. على أنها خيار العرب «الوحيد» إذا ما أرادوا بناء مستقبلهم القومي بناءً راسخاً، ومن هنا كانت مطلباً حيوياً للملايين من جماهير العرب، تلك الملايين التي ترى في الوحدة حلاً لجميع المشكلات القومية. فهي خيار «حتمي» ليس له بديل، لأنها خيار العرب الوحيد للبقاء والحياة الحرة الكريمة. فالحتمية هي حتمية «الحل» الوحدوي، لا حتمية الوحدة بمعنى أنه ليس أمام العرب حل يختارونه للخلاص من واقعهم المتخلف واللحاق بركب الحضارة سوى الحل الوحدوي.

إن إطلاق مقولة «حتمية الوحدة العربية» ـ في تقديرنا ـ يتم من موقع الاندحار والهزيمة. فكأني بالوحدويين الذين يشعرون بالقهر أمام جسامة القوى المعادية للوحدة، ويعانون مرارة الخيبة لانتصار قوى الانفصال عليهم، فيطلقون مقولة «الحتمية» لكي ينتقموا لأنفسهم، ولكي ينتصروا على أعدائهم ـ لفظياً على الأقل ـ فكأنهم يقولون لهؤلاء الأعداء؛ المستقبل للوحدة، وسنرى أي منقلب ستنقلبون! على أن في هذا الموقف اطمئناناً يكاد يصل الى حد الغرور، وكسلاً يكاد لا يختلف عن التخاذل والتقاعس في شيء. دعونا إذن نتحرر من الغرور الكسول الذي ينطوي عليه الاعتقاد بحتمية الوحدة، ولنقل، بدلاً من هذه الحتمية المزعومة، إن الوحدة هي **خشبة الخلاص** الوحيدة التي يمكن لها أن تنقذنا، نحن العرب، من الغرق في مستنقع التخلف والتجزئة، وتهيىء لنا الفرصة لاحتلال المكان الجدير بنا تحت الشمس.

قلنا إن الوحدة خيار وليست قدراً. ونزيد على ذلك فنقول إنها «خيار العرب الوحيد» إذا أرادوا حياة العزة والكرامة. ولا خيار للعرب إلا خيار الوحدة، إذا كانوا يطلبون التقدم والقوة والخير لأمتهم وللإنسانية. وخيار الوحدة خيار ملحّ وراهن لا يحتمل التأجيل المستمر إلى مستقبل غير منظور، لأن «التجزئة» لا تفتأ ـ في أثناء ذلك ـ تستفحل وتتفاقم وتضرب جذوراً في الأرض، قد يصبح استئصال شأفتها ضرباً من المحال في قابل الأيام. فعلى العرب أن يعملوا لوحدتهم منذ اليوم، وقبل فوات الأوان، لكي يستطيعوا مواجهة الأخطار الداهمة التي تحيق بهم في هذه الحقبة الحافلة بالتغيرات الخطيرة. أما إذا أدار العرب ظهورهم للوحدة، واستكانوا لواقع التجزئة والذل والهوان، فلن تقوم لهم قائمة من بعد. □

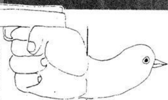
الوحدة خيار العرب الوحيد اذا أرادوا حياة العزة والكرامة

جورج صدقني:
كاتب ومفكر من سورية

أبو هريرة الموصلي

ذو النون أيوب في مذكراته

عزيز الحاج



■ ذو النون أيوب هو أحد أبرز رواد القصة في العراق، وأديب ملأ اسمه الساحة الأدبية العراقية منذ أواسط الثلاثينات، والسياسي الذي خاض السياسة مضطراً وعلى كره منه، وراح ضحيتها أكثر من مرة، المهاجر الذي كان يتنفس حنيناً للعراق وحباً له وعشقاً حتى توفاه الأجل على فراش المرض بفيينا في النصف الثاني من ١٩٨٨ عن عمر تجاوز الثمانين.

وقد خلّف ذو النون آثاراً أدبية شائقة وقيمة، آخرها مذكراته المثيرة في عدة أجزاء، والتي أعجبت البعض، واستفزت بصراحتها العارية آخرين.

لقد كان ذو النون مثقفاً مبدعاً يتحلى بجرأة اجتماعية وأدبية خارقة، وباقتحام للحياة، وبتحد لبعض التقاليد إلى حد أن هناك من يرون أن مذكراته قد تجاوزت كل الضوابط والأصول، وأنها قد سقطت في مطب الإسفاف والإثارة المخدشة للذوق.

لقد سمعت باسم ذي النون وأنا في أواخر الصبا من اطلاعي على بعض أعداد مجلة (المجلة) ذات الصيت في أوساط الحركة اليسارية في العراق في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن انجراري إلى المعترك السياسي الصاخب منذ ١٩٤٦ هو الذي عرفني على بعض أوجه الصراعات الحادة في الحركة الماركسية العراقية، وكان ذو النون طرفاً فيها عامي ١٩٤٢ و١٩٤٣. فعندما سألت عن صاحب الاسم الحركي (قادر) الذي لم يبخل عليه الشيوعيون في أدبياتهم[1] بتهمة أو نقيصة، أجابني الزميل باستغراب «كيف لا تعرفه؟ إنه المثقف المتبرجز ذو النون أيوب».

مقدمة كتاب سيصدر قريباً عن «رياض الريس للكتب والنشر» — لندن

ومرت سنوات، وانطوت مرحلة بعد مرحلة، فإذا نحن معاً في أعقاب ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ في خندق عبد الكريم قاسم، حتى استفحال الخلاف بينه وبين الشيوعيين. وأذكر مؤتمراً صحفياً عقده قاسم في وزارة الدفاع حضرته مندوباً لجريدة (اتحاد الشعب) وحضره ذو النون كمدير عام للإرشاد (الاعلام). واندلع بيني وقاسم نقاش حول اتهاماته للشيوعيين. وقد كتب تعليقاً مشهوراً يبرر فيه دعوة قاسم إلى حلّ الأحزاب السياسية، رددت عليه بمقال عنيف عنوانه «تعليق على تعليق».

وتفاقمت الأوضاع العامة في البلاد، وانفجرت الصراعات العنيفة واحتدمت، وشعر ذو النون بأن سفينة حكم قاسم غارقة لا محالة، فتشبث لطلب أي منصب خارج العراق، وحصل على وظيفة ملحق ثقافي في عاصمة أوروبية عام ١٩٦٠. وكنت قد سبقته قبل ذلك في مغادرة العراق، حتى التقينا لقاء أصدقاء وزملاء عمل ومعارضة سياسية مشتركة في مدينة براغ عام ١٩٦٣. وقد عملنا معاً في جمعية دعائية صاخبة معادية للنظام الجديد. وتكشفت لي مزاياه الفريدة كمفكر وانسان وصديق، وكان بيننا تعاطف وانسجام.

ثم انقطعت بيننا الأسباب منذ أواخر ١٩٦٥، حتى تلقيت منه وأنا بباريس رسالة في ١٩٧٨ أرسلها إلي من مهجره بفيينا مع احدى رواياته، وذلك اثر احدى زياراته للعراق. وكان الحكم الجديد الذي تأسس في أعقاب ثورة تموز ١٩٦٨ قد رد إليه كل حقوقه، وأعاد طبع مؤلفاته، واستضافه البلد هو وزوجته، وحظي باحتفاء حار وتكريم سخيّ. وانقطعت المراسلات بيننا حتى أوائل ١٩٨٤، فاستأنفناها بحمية ونشاط، وأخذت أعرض عليه مسودات كتاباتي الأدبية لإبداء الرأي والملاحظة. وتلفنت له مراراً أسأل عن صحته وأحواله. ولا يمكن أن أغفر لنفسي انقطاعي القسري عن مراسلته منذ النصف الثاني من ١٩٨٧ عندما انغمرت بكليتي في مشاكل منظمة اليونسكو ومعاركها الانتخابية وصراعاتها الخفية والمكشوفة. وكانت بعض رسائله تعتب عليّ وتشكو وأنا أتحين فرصة مناسبة للكتابة المطولة إليه. حتى فاجأني نبأ وفاته بعد وقوعها بأيام في خبر صغير بإحدى الصحف. فوجئت رغم أن وفاته كانت متوقعة لشيخوخته وأمراضه. وحزنت عليه كثيراً وصممت أن أكتب عنه لا تعبيراً عن الوفاء وحسب، بل وقبل كل شيء تقديراً لدوره الريادي في الأدب العراقي.

*

إن هذه الصفحات ليست دراسة تحليلية أو بحثاً متكاملاً عن القصّاص والكاتب والسياسي ذي النون أيوب، وعن مجلدات آثاره الحية، وإنما تركز على مذكراته، وما تكشفها من خصائص فنية وشخصية وما تطلقه من آراء وملاحظات أدبية وحياتية تحفز على الجدال والسجال، وما تعرضه من بانوراما تاريخية للحركة الأدبية والتطورات السياسية في العراق الحديث..

وقد لا يرضى بعض المثقفين العراقيين عن هذا الاهتمام الخاص بمذكرات «اعترافية» تستفز بعض المشاعر والأعراف الجديرة بالحسبان. وإذا كنت، شخصياً، غير راض عن تسجيل ذي النون لتفاصيل غير ذات أهمية فنية أو حياتية، وعن طريقته في تناول بعض الوقائع الجنسية، ولا سيما ذكر الأسماء الصريحة، فإنني أعتبر مذكراته أثراً أدبياً مهماً، جديراً بالدراسة. وهي في نظري أبعد ما تكون عن

نيّة تشجيع الاباحية والخلاعة، فكاتبها ليس من المستهترين، بل انه من الملتزمين الصادقين بقضايا الوطن والأمة والانسان سوى أن له فهمه الخاص لموضوع الصراحة والصدق في الأدب، ولا سيما في ميدان أدب المذكرات، إذ يبدو لنا عنده تأثير برتراند رسل وجان جاك روسو. إن ذا النون في كتابه «العارية» أديب مبدع، وشيخ يسابق الزمن بقلمه السيّال. وهو نفسه يعيد ويكرر في كل مرة بأنه يخشى انقضاض الموت عليه على حين غرة، ولذلك فإنه يسارع إلى الكتابة بانطلاقة وعفوية.

*

أما لماذا عنوان كتابي «أبو هريرة الموصلي» فلأن ذا النون الموصلي كان يحب تسمية نفسه بأبي هريرة. وقد اختار عنوان «أبو هريرة وكوجكا» لإحدى أحب رواياته، والمقصود بالكوجكا حبيبته وزوجته (ملاحظة: الهرة تدعى الكوجكا باللغة الجيكية) التشيكوسلوفاكية.

وقد ظلت هذه «الهرة» وفية له حتى الرمق الأخير. وكان ذو النون يحب القطط حبه للمرأة، وهنا إحدى نقاط الالتقاء الكبرى بيننا. فلا أزال (كما كان)، أربط في وجداني ومشاعري بين المرأة والهرة والطفولة والطبيعة النقية والجمال العفوي.

اقرأ معي كيف يبدأ روايته الجميلة (أبو هريرة وكوجكا) متحدثاً عن نفسه بصيغة الغائب:

«ترجع معرفتي به إلى عهد الصبا. كنا صديقين حميمين، وكنت ألقبه أبا هريرة لأنه كان مولعاً بالقطط ولعاً عجيباً. وكانت القطط تبادله حباً بحب، وتطمئن إليه، إذ كان يعاملها بلطف ولا يضايقها كما يضايق بعض الصغار القطط. وما كان يكره ذلك اللقب، حتى حين كان يطلقه عليه رفاقنا في المدرسة، سخرية.

«شب أبو هريرة عن الطوق، وبقي ولعه بالقطط على ما هو عليه، وعندما بلغ سن الرجولة أشرك في حبه للقطط التي تمشي على أربع، أخرى تمشي على رجلين».

وتبدأ الرواية بلسان المتكلم بحوار بين البطل (ذي النون) وهرته البشرية (كوجكا):

ـ «كوجكا. أتعلمين أنه كان لي كوجكا تشبهك يوم كنت صغيراً؟».

وشرعت أروي لها قصة قطتي الشقراء (ألقاها أحد أشقائه سراً في البئر مناكدة لذي النون، وبكاها هذا طويلاً).

ـ متى ماتت كوجكا هذه؟».

فأجبتها مستغرباً: «سنة ١٩٢٠ على الأغلب. لا أذكر تماماً».

ـ «أي قبل أن أولد أنا. لقد حلت كوجكاك هذه في جسمي فجاءت انساناً هذه المرة وإلا فما الذي ساقك من بغداد إلى براغ، وما الذي دفعني إلى التسكع في الشارع تلك الليلة من آب، فجهدت حين رأيتني، وبهتُ أنا كالمسحورة؟ ولم نفترق من يومنا ذاك. إنك، كما عرفتك، جبان أمام النساء، وأنا أضحك من الرجال جميعاً. فما الذي جعلني أستجيب لك على الفور؟ لقد خيل إليّ أنني أعرفك!!

وتمضي صونيا (وهذا اسم رفيقة ذي النون حتى وفاته) قائلة:

«يوم كنت صبية نظرت غجرية ذائعة الصيت من سلوفاكيا في طالعي. وقالت: إنك كنت فيما مضى حيوانة لطيفة أنيسة طيبة مخلصة. وبعد أن ولدت انسانة ستبقين لطيفة مخلصة. أنا كوجكاك التي غرقت في البئر...».

والواقع أن البطل (الكاتب) كان في أعماق وجدانه ومشاعره ووراء ذاكرته يراها هريرة جميلة، بل هريرته الشقراء أيام الطفولة. «ما بك يا قطتي المسكينة وعلام البكاء؟» (ص ٢٨ من أبو هريرة وكوجكا).

وهي تجيب: «يا كوجار[٢] يا أحمق. ألا تعلم أنك كوجاري الوحيد. اني أتصورك طفلاً أشتهي أحياناً أن ألحسه، كما تفعل القطة بصغارها» (ص ١٤٠). ولقطة أخرى مؤثرة عندما منعوه من دخول تشيكوسلوفاكيا لدى الحدود وفصلوها عنه، فشرعت تندب وتبكي، فيقول: «ولا أدري كيف تذكرت في تلك اللحظة قطتي الشقراء وقد أخرجت من البئر بعد أن دفعتها فيه يد لئيمة غادرة. شعرت بغصة الحزن تجاه لؤم لا يواجهك، ولكنه يطعنك من الخلف...»[٣] (ص ١٤٣).

وفي لقطة أخرى تخاطبه بحنان:

«لا تخف ما دامت الكوجكا إلى جانبك. إن القطة كما تعلم، تبصر في الظلام، وهي أمينة في الحراسة، شرسة في الدفاع» (ص ١٥١).

*

وهكذا فلعلني لم أخطىء في اختيار عنوان هذا الكتاب الذي دفعني إلى كتابته وفائي لصديق، وتقديري لأديب مبدع وانسان كبير. وهذا العشق «القططي» يضع ذا النون من جهة حب حيواننا الأليف الجميل بجوار عمالقة خالدين كفلوبير وكوليت وإليوت وكوكتو وغيرهم ممن كتبوا في القط وأنشدوا فيه روائع الشعر والنثر. ترى هل أخطأ المصريون القدامى عندما قدسوه؟ وهل هو لا يستحق العطف والحب اللذين تعامل بهما معه الرسول الكريم ـ ص ـ الذي كان يعتبر الهرة جزءاً من عائلة كل بيت؟

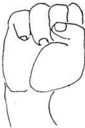
*

لقد أبدع ذو النون أيوب في معظم صفحات مذكراته، وإن كان التوفيق قد خانه في صفحات أخرى جارحة، يمكن اعتبارها شطحات. ولكنها شطحات صادرة لا عن كاتب ماجن أو عبثي ولا عن أديب تجاري، وإنما عن قلب طفولي كبير، كان يزداد مع سنوات شيخوخة صاحبه وشعوره بقرب الأجل براءة وصدقاً وعفوية، وتحدياً لازدواجية السلوك، واحتقاراً للنفاق والكذب. وكما لاحظ هو أيضاً في بعض رسائله إليّ، فإن المعجبين بمذكراته، ولاعنيها الساخطين المستهجنين، كانوا يقرؤونها بالدرجة نفسها من الشغف والاستمتاع، وينتظرون المزيد، فقد كتبت بأسلوب مشوّق يسيطر على القارىء، فلا يترك الكتاب إلا بعد الانتهاء منه.

*

وإجمالاً، فقد ظل ذو النون أيوب حتى رمقه الأخير أديباً مبدعاً، غزير الانتاج، شيق الأسلوب، وشجاعاً، نزيهاً، غير مراوغ ولا منافق، وعاشقاً لوطنه العراقي، مشاركاً آلامه وصموده، ومتابعاً لمشكلات الأمة العربية ومعاناتها، وذلك رغم شيخوخته، وأمراضه، وأوضاعه الحياتية الصعبة.

فما أجدر اسمه وأدبه بالرعاية والاهتمام والدراسة في أنحاء الوطن العربي، ولا سيما في العراق الذي أخلص له وأحبه على الدوام □



كلما ازداد شعوره بقرب الأجل ازداد احتقاراً للنفاق والكذب

١. ولا سيما في كراس (حزب شيوعي لا اشتراكية ديمقراطية) ليوسف سلمان يوسف (مهند)، الزعيم الشيوعي الذي أعدم في شباط/ فبراير ١٩٤٩.

■

عزيز الحاج:
كاتب من العراق

علمانية الدول في الاسلام

علي حرب



■ لا يتجرّد الحكم في الإسلام عن صفتِهِ المدنية ، وطابعه الدنيوي ، وبُعْدِه العلماني . والشاهد على ذلك أن السلطة في المجتمع الإسلامي لم تتشكّل مرة إلا بفعل صراع العصبيات ولعبة القوى ، وأن المنطق الذي تحكّم بنشوء الدول ورسم السياسات قد نبع من إرادة القوة ، وكانت توجّههُ دوماً استراتيجية للسيطرة والإخضاع .

صحيح أن النبوة هي مبتدى الإسلام ومبدأه ، وأن الحكم فيه قد استند دوماً الى شرع ديني ، على الأقل ، من حيث المبدأ وعلى الصعيد النظري ، ولكنّ النبيّ كان أيضاً كالملوك والأمراء ، شأنه بذلك شأن سائر الأنبياء ، يعبّيء القوى ، و ينظّم الصفوف ، و يضع الخطط ، و يقود الجيوش ، و يشنّ الحروب ، و يفتح البلدان . فهو قد مَلك الدنيا ، وكان له في النهاية مشروعه الدنيوي واستراتيجيته السلطوية . كما تجلّى ذلك في سعيه لإقامة مدينة الصلاح في الدنيا بإخضاع البشر وحَمْلِهم على التسليم بما أتاه به من لدن الغيب والالتزام بشريعتِهِ والطاعة له ولمن يخلِفه من بعده من خلفائه .

وأما الخلافة فقد كانت منذ نشوئها مؤسسة دنيو ية مدنية . وهي لم تحسم مرة إلا وكان الله غائباً عن مسرح الأحداث ، ليحلّ محله الإنسان بأهوائِهِ ولعبه ، ومنطِقه ومصالحه . وتكفي الإشارة هنا الى أن ثلاثةً من خلفائه ماتوا قتلاً أو غِيلة ، وأن بعض الصحابة المبشّرين بدخول الجنة قد تنازعوا فيما بينهم واقتتلوا أيما اقتتال ، وأنه لم تمض عقود على وفاة النبي حتى قتل حفيد أبي سفيان الذي انهزم أمام قوة الإسلام الصاعدة الكاسحة حفيد محمد ثأراً وانتقاماً . ومجمل القول إن خلافة النبي سرعان ما تحولت الى « ملك عضوض » .

هكذا جَرَتْ الأمور في جميع العهود وفي كل العصور : فالشريعة الإلهية كانت تتجلّى دوماً في ممارسات البشر ، تتكيّف بحسب انتماءاتهم ولغاتهم وأهوائهم ، وتتجدّد في خطاباتهم ومقالاتهم ، وتُنسَخُ في تفاسيرهم وتأويلاتهم ، وتتجسّد في مؤسّساتهم الدنيوية ، السياسية والثقافية ، وأخصها بالذكر ، الخلافة والإمامة ، والإجماع والإجتهاد . فالمدنية الإسلامية ، وإن كانت ذات أصل نبوي إلهي ، فقد صنعها أناس عاشوا حياتهم بقضّها وقضيضها في الهنا والآن ، مقيّدين بقيود الزمان والمكان . وما الالهي سوى طريقة في أن يحيا البشر حياتهم الدنيا وفي أن يعقلوا وجودهم واجتماعهم وعالمهم . إنه نمط للوجود .

ولقد أدرك المسلمون من قبل هذه الحقيقة ووعوها جيداً ، نعني دنيوية الحكم ومدنيتَهُ . وعلى هذا النحو مارسوا السلطة ونَظَروا إليها ونَظَّروا لها . ولذلك ، لا نجد دولة من الدول التي تعاقبت على الحكم في الإسلام ، وبالاستناد الى شريعته ، قد سُمّيت دولة إسلامية ، في أي من المجتمعات الإسلامية ، بل نُسِبت تلك الدول الى أصحابها والقائمين بها ، أي الى العنصر والعرق ، أو الى القبيلة والأسرة ، أو الى الفرد والشخص ، فقِيل مثلاً الخلافة الأموية ، والخلافة العباسية ، وقِيل الدولة السلجوقية والدولة الحمدانية .. وفي هذا دليل على أن السلطة ليست إلهية ، لا في طريقة نشوئها ، ولا في ممارساتها . إنه دليل ، في أية حال ، على التمييز بين السياسي والديني ، أو بين الدنيوي والديني . والحق أنه بعد زمن النبوة ، بل بعد عهد الراشدين ، حَدَث فصلٌ بين العلماء والخلفاء ، بين رجال الدين ورجال السياسة ، فصار لكل فريق ميدانه ومجال عمله واختصاصه ، وفي هذا الفصل ، الذي يشكل مظهراً علمانياً ، كانت الدولة أولى من الشريعة ، والشريعة تابعة للدولة وآلة لها .

ومن الأدلة على ذلك ، أيضاً وخاصة ، اختلافُ المسلمين ، وتفرقهم طوائف وفرقاً كثرُ عددها وتباينت مقالاتها وتعارضت مذاهبها . وهذا الاختلاف لا يمكن أن يفهم إلا بوصفه نِتاجاً للعقل والتاريخ ، أي بكونه نشأ عن اختلاف الظروف ، وتفرق الأهواء ، وتضارب المصالح ، وتباين الطرق والمناهج . إلا إذا اعتقدنا مع كل فرقة بأن مذهبها وحده الصحيح ، أي المطابق للشريعة الأولى والمتواطِىء بمعناه ومفهومه مع النص والوحي . والتسليم بذلك معناه ومآله أن يضع كل فريق نفسه في دائرة الإيمان و يصنّف جماعته في حظيرة الإسلام ، وأن يرمي ، في المقابل ، الفِرق الأخرى في دائرة البدعة والضلالة .

غير أن لهذا الموقف مأزقه . إذ بإمكان كل فريق أن يتعامل مع كل فريق على هذا النحو ، أي بإمكان كل واحد أن ينفي كل واحد . إذ لكل حججه و براهينه . والمناظرة لا تقف عند حدّ . لأن لعبة الحجاج لا نهاية لها . تماماً كلعبة الاستدلال على وجود الله . فالبرهان لا يقطع هنا . إذ العقل يَفْتقُ بقدر ما يرتق ، و يكبر بقدر ما يرأب . ولهذا ، فقد استمر الجدل ، بين المذاهب ، قروناً ولم يصل الى بتّ المسائل الخِلافية والفصل في القضايا الجوهرية ، فضلاً عن أن هذا الجدل قد نحا في النهاية منحى صورياً وآل الى العقم .

ولا معنى لتكراره اليوم ، إذ المشكلة لا تقوم على معرفة من هو الأحق معتقداً والأصح مذهباً والأسلم نهجاً . فالمذاهب تبدو

لناظرها اليوم ، إذا نظر بعقل منفتح لا منغلق ، طرقاً مختلفة الى الحقيقة . إنها عبارة عن اجتهادات وتفاسير وتأولات . ولكل اجتهاد ظرفه ، ولكل تفسير حيثياته ومبرراته . ولكل تأويل منطقه وقواعده . ولنقل بتعابير أخرى ، لكل فرقة سياستها للحقيقة ، ولكل نتاج معرفي مَرْدودُهُ السلطوي .

نعم إن الله واحد ، ولكن الملل والعقائد كثيرة ، وإن الكتاب عند أهل كل ملة واحد ، ولكن التفاسير متباينة ، والأنساق الفقهية مختلفة ، والمقالات الكلامية متعارضة . ولا سبيل لفهم الاختلاف والتباين والتعدد والتعارض إلا من خلال إناسية الإنسان ، ومنزعه التشبيهي ، وعيشه الدنيوي ، وطوره المدني ، وشرطه التاريخي . ولا ينبغي النظر الآن الى الاختلافات بين الفرق من منظار علمي محض ، أي على أساس التمييز بين الحق والباطل ، أو الصدق والكذب ، بل الأحرى أن يُنظر الى تلك الاختلافات بوصفها وجوهاً مختلفة لهوية واحدة ، ولكن مركبة غنية . وإذا كان عالم الإله يتصف بالوحدة والبساطة والثبات والمماهاة التامة ، فعالم الإنسان لا يُنتج إلا التعدد والتعقيد والتغير والإختلاف . وهو نتاج التاريخ ومحصلته . من هنا ، فكل جماعة هي ، في عقائدها وتراثها ، ثمرة من ثمار المدنية ونتاج تاريخها الخاص . وكل فرقة هي ، في معارفها وعلومها مجدّدة مبتدعة . وكل مذهب له ، في أحكامه وشرائعه ، طابعه الإناسي وبُعْده الدنيوي العلماني . وعليه لا يمكن لأحد أن يحتكر الشريعة الأولى كما لا يمكن لأحد أن يقبض على مفاتيح الحقيقة .

فالشريعة ، وإن اعتبرت إلهية في الأصل والمبتدى ، فهي تؤول ، عند التفسير والتطبيق ، إناسية دنيوية . ذلك أن المجتهد ، أيّاً كان مبلغ علمه وفهمه ، يصدر عن ظنّ فيما يراه ويستنبطه ولا يبلغ اليقين ، إذ لا أحد يبرأ من الخطأ والوهم والنسيان ، وأن الحاكم ، أيّاً كان مبلغ عدله وتُقاه ، لا يخلو من ظلم في تطبيقه للأحكام ، إذ لا أحد يبرأ من النقص والهوى والاختلاف .

وحدها مثلُ هذه النظرة النقدية المنفتحة تجعلنا نتقبّل الإختلاف كواقعة أصلية لا مجال لإنكارها وإدانتها . لأنها تمكننا من فهم حقيقة الإختلاف واستيعابه بدلاً من نفيه أو طمسه أو سحقه . من هنا لا سبيل لأن يقبل الواحد بالآخر ويعترف بحقه إلا بالنظر الى العقائد والنصوص من خلال تاريخيتها وناسوتيتها ، والى الدول والمؤسسات والأحكام من خلال مدنيتها وعلمانيتها .

والتأكيد على أن الحكم في الإسلام ، أو في أي شريعة أخرى ، هو إلهي ، وأنه لا حَكَمَ إلا الله ، إنما هو في حقيقته حجْب لمدنية الحكم ، بل هو تستّر على محاولة حجْب الطابع المدني العلماني للدولة . فالعبارة تخفي ما تعلنهُ في الوقت ذاته . نعني بأن ما يتناساه قولُ القول بأنه لا حَكَمَ إلاّ الله إنما هو عباراته ومنطوقه ، أي كونه خطاباً إنسانياً . هكذا ، فالقول بالحكم الإلهي لا يحجب الحكم المدني الدنيوي ، بل يخفي عمل الحَجْب ذاته ، أي تلك المحاولة التي ترمي الى التأكيد على إلهية الحكم بعبارات لا يمكن أن تكون إلهية بل بشرية ◻



غالي شكري

عودة التاريخ من المنفى



(١)

■ في عام ١٩٥٥ أصدر توفيق الحكيم كتابه «التعادلية». وفي ظني أنه كان يتوقع أن يصدر مثل هذا الكتاب لأحد النقاد، ولما طال انتظاره بادر هو الى كتابته. ذلك أن «التعادلية» في حقيقة الأمر هي عصارة تفكير الحكيم في مؤلفاته الأخرى. ولا ريب في أنه كان سيسر أكثر لو أن غيره هو الذي تناول مؤلفاته واستخلص منها هذه النتائج.

كتاب «التعادلية» على هذا النحو هو خلاصة فكرية لآراء مبثوثة في رواياته وقصصه ومسرحياته ومقالاته، وليس دعوة جديدة أو «فلسفة» كما بالغ البعض في وصفها. ولكن الحكيم استطاع أن يقدم لنا في هذا الكتاب الصغير رؤية دقيقة لجوهر أعماله. وهي رؤية تستمد عناصرها التكوينية من ثلاثة مصادر: أولها التقاليد الفكرية المصرية التي تبلورت في التيار الغالب على الثقافة المصرية بدءاً من رفاعة رافع الطهطاوي الى الإمام محمد عبده الى طه حسين. هذه التقاليد التي جسدتها معادلة «النهضة» القائمة على ثنائية رئيسية اختلف الناس في تسميتها، فهي التراث والحداثة، وهي الإسلام والغرب، وهي أخيراً الأصالة والمعاصرة. وعن هذه الثنائية الرئيسية تتفرع ثنائيات ثانوية تتناول مختلف تجليات حياتنا.

والمصدر الثاني الذي استقى منه الحكيم عناصر رؤياه هو ثورة ١٩١٩ التي كان رمزها ـ سعد زغلول ـ أحد أبناء التيار «الثنائي»، ولعله كان الترجمة السياسية الأولى الناجحة لمعادلة النهضة بعد إخفاق الثورة العرابية. كان زغلول تلميذاً للإمام محمد عبده، وقد جمع بين ثقافة الأزهر وثقافة الغرب، كما هو شأن أبناء التيار جميعاً. ولكنه انفرد من بينهم بتحقيق طموحات الطبقة الوسطى وتوحيدها مع طموحات شرائحها الدنيا في «ثورة» تُغير من بعض القواعد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أقيم فوقها «النظام» المصري منذ الاحتلال البريطاني.

والمصدر الثالث هو شخصية مصر التي تأمّل الحكيم تاريخها وجغرافيتها واستخلص من ذلك بعض عناصر رؤياه، فها هو التاريخ الذي يصل بين حضارة موغلة في القدم وحضارات أخرى وافدة من اليونان والرومان والعرب، ومن ديانات مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية، ومن اللغات الهيروغليفية والديموطبقية والعربية، وهكذا. وها هي الجغرافيا تربط مصر عبر النهر بأفريقيا وعبر الصحراء بآسيا وعبر البحر بأوروبا، وهكذا أيضاً قدمت شخصية مصر لابن «ثورة» الطبقة الوسطى وابن «النهضة» عناصر غامضة في بداية الأمر، ثم أخذت تتشكل وعياً وفناً حتى بلغت أوج



وضوحها في «التعادلية» حيث انجلت «الثنائية» عن أنضج صور الفكر والتعبير لدى أحد ألمع الأبناء الكبار للطبقة الوسطى المصرية، وأحد الأوفياء لمسيرتها في لحظات الصعود ولحظات الانحدار.

وكما أن الحكيم جمع بين الصراحة العارية في «التعادلية»، والأقنعة السميكة في غيرها، كذلك فإنه كان حريصاً على إطلاق النسبي وتعميم الخاص، كما هو شأن التيار الذي ينتمي اليه، فلم يتكلم هذا التيار عن «نهضة» بل عن «النهضة» ولم يتكلم عن «ثورة» بل عن «الثورة»، كأن النهضة كانت لمصر كلها، وكأن الثورة عام ١٩١٩ كانت لمصلحة الشعب المصري جميعه. وكأن الطبقة الوسطى هي الوطن.

هكذا فعل أيضاً توفيق الحكيم، فخرج بثنائيته التي دعاها «التعادلية» من نطاق المحدد والملموس والمشخص والتاريخي الى النطاق الكوني وما وراء الطبيعة: الليل والنهار، السكون والحركة، الدين والعلم، الحياة والموت. وسنلاحظ أن هذه التعريفات المطلقة قد استدرجته الى توصيفات مطلقة أيضاً لما هو نسبي: كالعدل والديموقراطية والحرب والسلام.

ولكن «الإطلاق» و«التعميم» - أي نفي التاريخ - هو الصفة الأولى لفكر الطبقة الوسطى لحظة صعودها، وتولد «المأساة» حين تستعيد التاريخ من المنفى لحظة انكسارها.

هذه المسافة في أدب الحكيم وفكره بين المطلق والنسبي وبين العام والخاص، هي التي يضيع بين غاباتها كل من يبحث عن الظاهر والباطن أو الملتوي والمستقيم عند توفيق الحكيم.

ومنذ البداية يجب الإقرار بأن «القناع» في حياة توفيق الحكيم وفنه ليس مجرد قناع مسرحي، بل هو أحد مظاهر الثنائية. كما يجب الاقرار بأن «المفارقة» في حياة توفيق الحكيم وفكره ليست مجرد حيلة درامية، وإنما هي أحد مظاهر الثنائية.

(٢)

توقف أغلب دارسي الحكيم ونقاده عند ثلاث كلمات في «عودة الروح» هي «الكل في واحد». وأيّاً كان تأويل السياق الذي وردت فيه الكلمات، فإن هناك ما يشبه الإجماع على أن الكاتب قصد الشعب بكلمة «الكل»، أما «الواحد» فقد قال البعض إنه «الوطن» وقال البعض الآخر إنه «الزعيم». وحين صرّح جمال عبد الناصر بأنه «تأثر» بـ «عودة الروح» فقد رجح التفسير الأخير.

غير أنه لا يجوز في تقديري إقحام هذا الترجيح الذي كانت له ملابساته التي تخرج بنا عن السياق الموضوعي للتعامل مع النص، فأغلب الظن أن «الواحد» سواء كان الوطن أو الزعيم هو الجدير بالتحليل... فهناك من الشواهد الفكرية والفنية في أدب الحكيم ما يجعلنا نتحفظ إزاء العديد من النصوص «غير الديموقراطية» ان جاز التعبير. وهو الأمر الذي يسهل الحصول عليه من «براكسا» أو مشكلة الحكم» (١٩٣٩) و«شجرة الحكم» (١٩٤٥). وإذا كان من المبالغة النظر الى هذه النصوص باعتبارها تأصيلاً لفكرة «المستبد العادل»، فإنه من المبالغة كذلك وصف الحكيم في ضوئها بأنه كاتب ليبرالي. ولا حلّ أمامنا سوى محاولة التمييز بين الوجه والقناع وبين الموقف والمفارقة حتى نكتشف أصول «التعادلية» من قبل أن تصبح كتاباً فكرياً، أي في استعادة التاريخ المنفي الى ثنائيات توفيق الحكيم. ذلك أن من هتف في «عودة الروح» بالكلّ في واحد، هو نفسه الذي يفتتح «التعادلية» بقوله إن الواحد الصحيح يساوي صفراً، وإن الحياة الحقيقية لا تبدأ إلا من العدد «اثنين»، وإن «قوة السلطان المطلق حركة سلبية. ولا بد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم، لتبدأ في المجتمع حياة ايجابية». ولا يحق لنا أن ننسى تاريخ هذه الكلمات - ١٩٥٥ - في ظل الحكم الذي قيل إن قائده تأثر بمقولة «الكل في واحد». وكان توفيق الحكيم نفسه هو الذي فسر كلماته بأنها «فلسفة المقاومة للابتلاعية»، ذلك أنه إذا ابتلعت احدى القوتين الأخرى «رجع العدد، الى واحد صحيح، أي الى الوجود السلبي». في هذا النص نضبط الحكيم متلبساً بما يشبه التناقض: الفصل بين الحاكم والمحكوم بمعنى حق المعارضة في التمايز والاستقلال من جهة، والمساواة بين قوة الحاكم وقوة المحكومين وكأنهما من طبيعة واحدة من جهة أخرى. هذه نتيجة أولى للخلط بين المطلق والنسبي، فالإقرار بحق المعارضة في الوجود «القوى» لا يعني أن قوتها يجب أن تساوي قوة الحكم.. إلا إذا كان الكاتب يقصد «هذا الحكم» في «ذلك الوقت». وهنا تستقيم الأمور حين يصبح «التوازن» بلغة الحكيم و«الاستقرار» بلغة السياسيين، هو استقرار الحكم بإقرار حق المحكوم في المعارضة، ولكن ليس الى درجة الوصول الى الحكم أو تبادل المواقع أو ما دعاه الحكيم بالابتلاعية. وهكذا، فالحكم بلا معارضة هو ابتلاع حق الشعب، كما أن وصول المعارضة الى السلطة هو ابتلاع للحكم. هذا هو «التعادل» كما يسميه الحكيم، وفي اصطلاح آخر هو «التوازن». وكلها أغطية إطلاقية لحقائق نسبية، ما أن نكتشفها حتى يختفي القناع والمفارقة ويتبدى الانسجام. كان توفيق الحكيم آنذاك يؤيد الحكم الناصري، ولكنه يقترح التسليم بحق الآخرين في المعارضة من دون أن يعني هذا الحق التفريط في سلطة الحكم. ولكن الحكيم شاء أن يغلف هذا التأييد المشروط بصياغة إطلاقية تعميمية وكأنه يتكلم في «الفلسفة» - كما وصف «التعادلية» حرفياً - لا في السياسة. والحقيقة أن الحكم كان قد استقر عام ١٩٥٥ لمصلحة الطبقة الوسطى التي عاشت بعدئذ عقداً كاملاً من الازدهار عشية انتهاء الخطة الخمسية الأولى عام ١٩٦٥ وقبيل هزيمة ١٩٦٧.

الحكم بلا معارضة هو ابتلاع حق الشعب

سنلاحظ أن الحكيم ظل وفياً لهذا التأكيد المشروط للحكم على ثلاثة محاور: الأول هو «مقاومة الابتلاعية» كما في مسرحية «السلطان الحائر» (١٩٦٠) حيث الشرعية بين السيف والقانون، ويقف الحكيم بحزم الى جانب القانون. وكما في مسؤولية «بنك القلق» (١٩٦٦) حيث يقف الكاتب مرة أخرى ضد أجهزة القمع.

المحور الثاني هو ذلك الانتقال الدرامي من مرحلة التصالح الطبقي في مسرحيتي «الأيدي الناعمة» (١٩٥٤) و«الصفقة» (١٩٥٦) الى مرحلة الانحياز الاجتماعي في مسرحيتي «الطعام لكل فم» (١٩٦٣) و«شمس النهار» (١٩٦٤).

المحور الثالث هو ذلك الانتقال من الموقف التسجيلي الى الموقف النضالي في حياة الكاتب (مسرحية ايزيس ١٩٥٥) كالانتقال من مرحلة المشاهدة المحايدة الى مرحلة الالتزام لدرجة التورط في حياة أستاذ القانون مسرحية (الورطة ١٩٦٦).

وفقاً لهذه المحاور الثلاثة يبدو توفيق الحكيم مؤيداً للحكم الناصري في مرحلتيه الوطنية والاجتماعية، ولكنه التأييد المشروط ◄



هل كان توفيق الحكيم حقاً أحد آباء نظام ٢٣ يوليو؟

بـ «التعادل» بين الحكم والمعارضة. وهو التعادل الذي يستهدف تثبيت الحكم وتثبيت المعارضة من دون اعتبار كبير أو صغير لمقومات الحكم، أي حكم (سلطة الدولة بكل ما تعنيه من أدوات القمع) ومقومات المعارضة المحصورة قانونياً في العمل السياسي السلمي. ولا يفوت الحكيم التأكيد على أن التعادلية لا ترادف السكون، بل هناك حركة داخلية تقاوم الابتلاع. أي أنها حركة «محلك سر»، وليست صراعاً من شأنه تغيير محتوى السلطة أو شكلها أو حتى إقامة حد أدنى من التوافق بين الشكل والمضمون. ولكن الحكيم منذ البداية لا يحكي لنا رؤيته لمضمون النظام السياسي حتى تصبح المطالبة بشكله الطبيعي حقاً مشروعاً، فإذا كان نظاماً رأسمالياً وجبت المطالبة بالتعددية الليبرالية، وإذا كان نظاماً يخطط لعملية الانتقال الى الاشتراكية وجبت المطالبة بحق الأطراف المستفيدة من هذا التحول في صنع القرار السياسي ومراقبة تنفيذه. أما إسقاط المضمون الاجتماعي للسلطة السياسية، فإنه يجعل من مسألة المعارضة موضوعاً نظرياً شديد الغموض.

فهل كان توفيق الحكيم حقاً أحد آباء نظام ٢٣ يوليو كما يقول البعض؟ ولكنه الرجل الذي كتب بعد ست سنوات من الهزيمة بيانه الشهير «عودة الوعي».

(٣)

في تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩٣٨ نشر توفيق الحكيم مقالاً عنوانه «لماذا أنتقد النظام البرلماني؟» ضمه فيما بعد الى كتابه «شجرة الحكم» وقال فيه «ان كل البلاء الذي نحن فيه ناشيء من نظامنا السياسي على وضعه الحالي». ويوجز رأيه قائلاً «النظام البرلماني في مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين». ويضيف «اذا أردنا أن ننقذ بلادنا الغارقة في دماء الحرب الحزبية، فلنصلح قبل كل شيء النظام النيابي».

قبل أن نسارع الى اجتزاء هذا المقطع وتحليله منفرداً، علينا أن نستكمل الصورة التي رسمها الحكيم بعد إجهاض ثورة ١٩١٩، يقول «... والرأي عندي في علاج كل هذا أن الأمر فيه موكل بتغير عام يحدث في محيط المجتمع المصري من جميع نواحيه لأن الفساد جاء من عاصفة جامحة لمبادىء شوِّهت وأسيء فهمها». والعلاج؟ إنما يكمن في «عاصفة أخرى جائحة من المبادىء.. تهب فتقيم ما وقع». ويتساءل الحكيم «كيف تأتي العاصفة المباركة؟»، ويجيب بأنها لا تأتي بغير «إعداد واستعداد» يستلزمان جهاداً طويلاً و«حركة وطنية مجيدة» كتلك التي فتحت النافذة لثورة ١٩١٩. وهنا يأتي دور البيت والمدرسة حتى تتهيأ الظروف المناسبة «لإحداث الثورة المباركة التي تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام».

عند هذا الحد يستطيع من يريد أن يمسك بتلابيب النص ليقول إن صاحبه دون شك كان من آباء «الثورة المباركة» التي وقعت عام ١٩٥٢. غير أن النص الصريح في ضرورة الثورة لا يقل صراحة في ضرورة الإعداد من نقطة البداية (البيت والمدرسة) وأن تكون «الحركة الوطنية المجيدة» هي الجسم السياسي لهذه الثورة. بل إن الحكيم يلفت نظرنا بقوة الى أن نقده للنظام النيابي «لا يعني أني أطالب بإلغائه، فزوال هذا النظام يفضي الى مشكلات لا حل لها، لأن هذا النظام ليس تدبيراً متعسفاً فرضته إرادة معينة في وقت معين، وإنما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ». الى هذا الحد يؤصل الكاتب النظام النيابي ومفهوم الديمقراطية «والانتخاب على عيوبه هو الوسيلة التي لا بد منها ما دام الناس هم أصحاب الرأي في تنصيب حكامهم.. هذا النظام يصحح ذاته بذاته».

وفي ٢٠ أيار/مايو ١٩٤٠ نشر توفيق الحكيم نداءً الى الكتّاب والمفكرين يناشدهم الوقوف معاً لصدّ الهجمة البربرية النازية المعادية للديمقراطية والفكر الحر «ولئن كان صوت أقدام الوحشية، وهي تسحق الأمم الحرة لم يزعج بعد رجالنا السياسيين المتنابذين، فإن نذير الدمار المسلط على شؤون الفكر والروح كفيل أن يوحد جهود رجال الفكر وأن ينهضهم متساندين للدفاع بأقلامهم وقلوبهم عن حضارة ساهم أسلافهم في وضع أحجارها الأولى».

وفي اليوم التالي نشرت جريدة «المصري» تعليقاً مطولاً جاء فيه «... ونحسب دعوة الكاتب جماعة المفكرين الى الدفاع عن الحرية الفكرية ضد الدكتاتورية قد جاءت ممن كان آخر الذين ينتظر منهم الحماسة الديمقراطية والحريات المقررة في الدساتير لأنه سبق أن طعن فيها وتحامل عليها».

هذا التعليق من جريدة حزب الأغلبية الشعبية حينذاك يعني أن موقف الحكيم من قضية الديمقراطية في ذلك الوقت كان ملتبساً لأن المستفيد الوحيد من الهجوم المثالي على البرلمان والأحزاب والانتخابات هو الملك والاحتلال وأحزاب الأقليات الدستورية. وهذا الموقف الملتبس نفسه هو الذي يشجع البعض على اعتبار الحكيم من الآباء الفكريين لنظام ٢٣ يوليو، وهم يقصدون تحديداً النظام المعادي للأحزاب.

توفيق الحكيم نشر في ٢٢ أيار/مايو ١٩٤٠ في جريدة «المصري» ذاتها رداً مطولاً كذلك جاء فيه:

«إني يوم انتقدت الديمقراطية، لم أفعل أكثر من أولئك الكتّاب الديمقراطيين الذين هبّوا في فرنسا وإنكلترا يحملون على بعض مثالب هذا النظام مشبعين بروح الرغبة في علاج الداء وتقوية الضعف».

ولكن حين يتهدد النظام الديمقراطي في الصميم «تتلاشى الخلافات والانتقادات ولا يبقى رجل حر أو صاحب قلم وفكر إلا أن ينهض ذائداً عن الديمقراطية، ناسياً الى حين مآخذها، فهي النظام الوحيد الذي يستطيع أن يعيش في ظله فرد ذو كرامة».

«إن الذي أؤمن به إذن وأدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها مبدأً انسانياً لا نظاماً سياسياً. الديمقراطية الموجودة في قلب كل انسان يُقدِّر معنى حقوق الانسان ومعنى الحرية والكرامة الأدمية».

ولذلك، فإن توفيق الحكيم ينشر مقالاً في أول شباط/فبراير ١٩٤٧ يهاجم «الحلفاء» الذين يسمون أنفسهم «العالم الحر» وهم استعماريون عنصريون، لا يتركون المستعمرات بل يجددون من وسائل الاستعمار، والغاية واحدة: استعباد الشعوب. ويتذكر الحكيم نداءه قبل سبع سنوات الى رجال الفكر ويقول «يا لها من خدعة!» فقد أحس أنه دافع عن المبدأ وأن الحلفاء هم خونة المبادىء، فقد كانوا «يحاربون من أجل غرض لا علاقة له بقيم انسانية، ولا صلة له بمُثل عليا». كانت مأساة هيروشيما وناكازاكي قد أصابته بصدمة عاتية. وكان اصرار الإنكليز على البقاء في مصر صدمة مماثلة.

ولكن ما علاقة ذلك بالديمقراطية في مصر؟ لقد شعر الحكيم أن «النظام السياسي الراهن» حينذاك، بما فيه حزب الأغلبية الشعبية،

لا يستطيع أن ينقذ البلاد. نظام معاهدة ١٩٣٦ (وقد اشتركت في توقيعها كل الأحزاب مع الاحتلال برعاية الملك) لن يحقق أي معنى للديمقراطية. كانت ضرورة تغيير النظام هي التي تحتل المكانة الأولى في الفكر «الثنائي» لمعادلة «النهضة»: الاستقلال.

ولم تكن الشخصية المصرية في أدب الحكيم إلا إبداعاً فنياً لهذا الاستقلال. ولم يكن الالتباس الديمقراطي في فكره إلا التباساً بين الشكل والمضمون في مفهوم الحكيم للنظام الجديد. وقد أيقن أن فساد النظام القائم في ذلك الوقت هو تفريغ الديمقراطية من محتوى ثورة ١٩١٩. كان إجهاض الثورة هو تحويلها الى حبر على ورق. وكان يرى متغيرات المشهد الاجتماعي تتسارع بأجيال جديدة من الشباب والمبادىء.

ولذلك، كان المكبوت في فكره بين ١٩٣٨ و١٩٤٥ هو استعادة التاريخ من منافي «الإطلاق» والتعميم، واستكشاف المضمون الاجتماعي للديمقراطية، لعل هذا المضمون يستكمل النقص أو يعيد الانسجام الى «ديمقراطيته الملتبسة».

في ١١ تشرين الأول/اكتوبر ١٩٤٧ راح يقول «لا أستطيع أن أنضوي تحت لواء الشيوعية أو الرأسمالية، فكلاهما مصيب وكلاهما مخطىء». وكان ذلك كلاماً جديداً تماماً، بل مستحيلاً تقريباً، من كاتب ليس محسوباً في دائرة اليسار. وقد حدّد أفكاره في هذه المسألة على النحو التالي:

* «إن الثورة الروسية ليست سوى الشطر الآخر المكمل للثورة الفرنسية». الثورة الفرنسية هي ثورة «حقوق الفرد»، والثورة الروسية هي ثورة «حقوق المجتمع». الثورة الفرنسية هي ثورة «حقوق المواطن»، والثورة الروسية هي ثورة «حقوق الوطن».

* «الملكية والجمهورية تصلحان على السواء إطاراً للمحافظة على حقوق الانسان والمواطن. الملكية والجمهورية أيضاً سواء في صلاحيتها إطاراً للمحافظة على حقوق الجماعة والوطن».

هذه الديباجة، إن شئت، هي ذروة اكتمال الثنائية التي توفق بين المتناقضات توفيقاً ينشد التكامل، وليس التركيب. لقد تمكن الحكيم من أن يكتشف في ضوء المضمون الاجتماعي ما كان يحدس به من نقص في الديمقراطية الليبرالية، وهذا ما وصل به الى أقصى ما يستطيع الوصول إليه مفكر وطني آنذاك، الثورة الروسية تتكامل مع الثورة الفرنسية، ولذلك انعكاسات لا بد منها على مفهوم الديمقراطية. والملكية والجمهورية كلاهما يصلح إطاراً (لا مضموناً) لحقوق الفرد والجماعة والوطن. كان الحكيم يقول ذلك في ظل النظام الملكي حيث تصبح المساواة مع النظام الجمهوري في أي شيء جريمة. وكان الحكيم يقول ذلك وفي ذهنه أنظمة ملكية لا تهدد الدستور والقانون (بريطانيا، السويد.. الخ) وأنظمة جمهورية (في أسبانيا والبرتغال) فاشية الشكل والمضمون.

إذن، فما يهم الحكيم هو البرنامج الذي يتفع بالتكامل، وإن بقيت عقبات رئيسية في سبيل التركيب، هي التي ستصاحبه من التأييد المشروط لنظام يوليو الى «عودة الوعي» بل إن غياب التركيب من مشروع النهضة الناصرية هو نفسه الذي سينتهي بها الى الهزيمة.

يقول في برنامجه المتضمن في مقال ١١ أكتوبر ١٩٤٧ إنه يريد أن تحقق في بلاده:

١ ـ مجانية التعليم ومجانية التطبيب.

٢ ـ تقسيم الأرض الى مناطق تعاونية يجري فيها البذر والزرع والحرث والسماد والحصاد والدراس بآلات حديثة وخبرة علمية.

٣ ـ فرض الضرائب التصاعدية بقوة، وحبذا لو أدارت الحكومة مرافق المياه والنور والمواصلات وغيرها حتى لا يكون لها غير ربح زهيد.

٤ ـ توفير المسكن الصالح والعمل للعاطل، وفرض الحد الأدنى للأجر الذي يكفل للمواطن كيانه الداعم لكيان الوطن.

٥ ـ لا نطالب بالقضاء كلية على الرأسمالية، ولا نتركها تمرح وحدها في ثمرة الاستغلال، ولكن نجعل للعمل شعاراً يواجه به رأس المال «استغلني وأشركني في الربح».

يختم الحكيم هذا التصور بقوله: «هذا تخطيط بسيط فيما أراه الآن في هذا الأمر. لست أحفل بما يمكن أن يسمى بين المذاهب. حسبي أنه اتجاه أراه نافعاً ميسور التنفيذ، آمل أن يرى ضوء الشمس في بلادنا ذات يوم».

هل هذا هو برنامج لنظام يوليو ١٩٥٢؟

في محاولة الجواب لا بد من الاشارة الى أن ما يسميه الحكيم بـ «الحركة الوطنية المجيدة» قد نادت بكل الأفكار والقيم والمبادىء التي أعلنت الثورة الناصرية أنها كفيلة بإنجازها بدءاً من الإصلاح الزراعي الى التصنيع الى تأميم القناة الى السد العالي، مضافاً الى ذلك ـ وقبل كل شيء ـ الجلاء والدستور والنظام الجمهوري. ليس هناك جديد على هذا الصعيد سوى ردود الأفعال على الفعل الاستعماري المتصل. وكانت أفكار الحكيم من بين الأفكار الوطنية ـ الاجتماعية المطروحة في مصر طوال سنوات الحرب الثانية وما بعدها.

لذلك، فليس هناك مفكر واحد أو حزب معين يمكن القول إنه وحده هو الأب الشرعي لنظام يوليو. كان سلامة موسى وطه حسين وتوفيق الحكيم وفتحي رضوان ومحمد مندور وعزيز المصري وأحمد حسين وحسن البنا من آباء نظام يوليو. وكان الوفد والطليعة الوفدية والإخوان المسلمون والشيوعيون ومصر الفتاة والحزب الوطني من آباء نظام يوليو.

ولكن الذي حدث هو أن النظام الجديد اختار توفيق الحكيم، بإنقاذه أولاً من بطش وزيره اسماعيل القباني الذي قرر فعلاً فصل الحكيم كمدير لدار الكتب في حركة التطهير، فما كان من الثورة إلا أن طردت الوزير. ثم يجرؤ الناقد أحمد رشدي صالح على نقد الحكيم في «الجمهورية» فتصدر التعليمات الى رئيس التحرير كامل الشناوي بوقف المقالات، ويعلن عبد الناصر ـ بطل السويس في ذلك الوقت ـ أنه تأثر «بعودة الروح»، ويمنح صاحبها أحد أرفع أوسمة الدولة.

نظام يوليو هو الذي اختار الحكيم. ولقد اشتملت إجراءات النظام على «الثورة المباركة» أو «العاصفة المباركة» التي تنبأ بها الحكيم، ولكن الحكيم لم يتنبأ قط بالمقومات الجديدة لهذا النظام: العسكريون في السلطة، وما استتبعه ذلك من إلغاء مبدأ الحزبية، والغاء دور المعارضة، وممارسة القمع. هنا حدث «الابتلاع» من جانب الحكم، لم تعد هناك تعادلية، وإنما أصبح «الواحد الصحيح يساوي صفراً».

ولكن الحكيم لم يستطع إعلان هذه النتيجة التي قررها في «التعادلية».

الشيوعية والرأسمالية كلاهما مصيب وكلاهما مخطىء



الهرم هو الخطاب المصري الأول في مقاومة الزمن

هل كانت هذه هي اللحظة التي غاب فيها الوعي؟ ولماذا نفهم من هذه الكلمة معناها البسيط المباشر ولا ندرك أبعادها المحتملة؟ لماذا لا نفترض أن النظام المعرفي عند توفيق الحكيم قد حال فعلاً دون اتصاله بالوعي القادر على اتخاذ الموقف «المنسجم» من البداية الى النهاية؟

هل يكفي القول بأن الحكيم ابتلع «الطُّعم» الذي قدمه النظام له على طبق من الفضة؟ وكيف نفسر حينئذ أن «أهم» أعمال الحكيم قد ظهرت خلال الحقبة الناصرية؟ هل شكَّلَت هذه الأعمال «وعياً» مستقلاً عن وعي صاحبها؟ فأين ينتهي الوعي الزائف، وأين يبدأ الوعي الصحيح؟ أم أن هذه الأعمال قد كبتت وعياً آخر؟

لا يجوز لنا، أيا كان الجواب، أن نُبَسِّطَ مقولة «الوعي» الذي غاب عن الحكيم وكأنه كان نائماً أو مُنَوَّماً حين كتب «أهم» أعماله الفكرية والفنية على السواء في تلك الحقبة.

وإنما نستطيع أن نفترض أن الثنائية الكَمِّية (مساواة القوة بالقوة والعدد بالعدد) الساكنة (بحجة التوازن والمقاومة الداخلية) قد وصلت بالحكيم والنظام - من طريقين مختلفين - الى حائط مسدود.

هذا الحائط هو البنية المعرفية الثانية - بعد الثنائية - في تكوين الحكيم وفكره.

(٤)

إذا كان اكتشاف الحكيم للمضمون الاجتماعي قد أنقذ تفكيره «الديمقراطي» في ضوء المتغيرات الوافدة على الخريطة الاجتماعية المصرية، فإن مفهومه عن شخصية مصر لم يصل - كالثنائية الكَمِّية السّاكنة - الى درجة «التركيب» مما شكّل عائقاً بنيوياً دون «الوعي الجديد».

وهنا تبدو هزيمة ١٩٦٧ كأنها غياب للتركيب من جانب النظام بتغييب الإبداع الديمقراطي (والانعكاسات المترتبة على ذلك في النظام السياسي) بينما تبدو الهزيمة ذاتها كأنها غياب للتركيب من جانب الحكيم بتغييب الإبداع الحضاري لشخصية مصر القومية (والانعكاسات المترتبة على ذلك في النظام الاجتماعي).

همزة الوصل بين غيبة الوعي عن النظام وغيبة الوعي عن الحكيم هي الطبقة الوسطى التي سقط وعيها (ورؤياها)؟ فكانت الهزيمة بكل المقاييس هزيمتها أولاً، ثم هزيمة أركان البناء الذي تأسس على وعيها ثانياً.

يستعين وعي هذه الطبقة بالتاريخ للخروج على التاريخ، أي أنها تلجأ الى النسبي التماساً للمطلق، فيقول الحكيم «أمّة يزعمون أنها ميتة منذ قرون، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة... لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش للأبد». وهذا هو الهرم، أول الثالوث في صياغة «روح مصر» التي يتساءل في عنوان ١٣ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٤٨ عما إذا كانت قد ذهبت، ومن ثم يصبح لأبناء مصر جميعاً «قلب واحد» هو قلب اوزوريس الذي لا يفتأ الحكيم يشير إليه منذ اقتبس عن كتاب الموتى ذلك المقطع الذي يتهدج فيه حوريس قائلاً «انهض، انهض يا اوزوريس» فيجيبه هذا «إنّي حَيّ... إنّي حَيّ»، ثم يصل الى حدّ القول، استطراداً من «معجزة» الهرم: «إن هذا الشعب الذي نحسبه جاهلاً يعلم أشياء كثيرة، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله. إن الحكمة العليا في دمه ولا يعلم، والقوة في نفسه ولا يعلم. هذا شعب قديم. جيء بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه، تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري. نعم، هو يجهل ذلك، ولكن هناك لحظات حرجة تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته. هذا يفسر لنا تلك اللحظات من التاريخ التي فيها مصر تطفر طفرة مدهشة في قليل من الوقت وتأتي بالأعاجيب في طرفة عين. كيف تستطيع ذلك إن لم تكن هي تجاريب الماضي قد صارت في نفسها مصير الغريزة».

وهكذا، فالثورة انفجار مكبوت تاريخي ينطلق من «مصر كلها» و«دون محرك». وحين تبدو الأمور وكأن مصر نائمة أو أن بنيها يتناحرون، فإن الحكيم يرى أن «روح مصر الحقيقية لم تذهب». وهي قد تنام أحياناً حين «ينساها أهلها» «فلا يوقظونها» طالما «يتعدد الزعماء فيقودونها كُلٌ في طريق». وتظل في «نومها» أو «بددها» أو «حيرتها» الى أن يتيح لها «القدر» من «الظروف والرجال والأحداث» ما يدفعها الى «وحدة الغاية والسبيل والقيادة». عند ذلك «يرى العالم العجب ويصيح الناس ويهمس التاريخ: انظروا لقد تكررت المعجزة، وعادت الروح».

لنحاول أن نفرز النسبي من المطلق. أمامنا روح مصر وقلبها الواحد والقدر من المطلقات. ولكن هناك الزعماء والظروف والأحداث والنوم والتبدد والحيرة من النسبيات. وهي نسبيات تشير الى «حركة» اجتماعية سياسية داخل التاريخ وبفضله. ولكن الحكيم لا يرى من هذا التاريخ سوى الماضي المستمر الثابت: الهرم الذي يقاوم الزمن كأنه خارج التاريخ. وكأن الحاضر الوحيد الذي رآه الكاتب (ثورة ١٩١٩) يجد شرعيته الوحيدة في المطلق، ومن ثم فهي ثورة لم تمت لأن مصر لا تموت. وهو يضمر «الطبقة الوسطى» التي أصبحت من الآن فصاعداً هي مصر.

هذا الاختيار للهرم والإضمار للطبقة الوسطى، يشق بنا الطريق الى العائق المعرفي في وجه ثنائية النهضة عند الحكيم، حيث العلاقة بين الدولة والسلطة. لقد تحول الهرم في «وعي» الكاتب وطبقته من قبر ملكي الى «قلب مصر». والقلب يحيا بالزفير والشهيق، وكذلك الهرم تقوم قاعدته على أساس «الأخذ والعطاء»، وهو «قانون التماسك والاتصال في حياة الفرد والمجتمع». والتشابه هو شرط هذا القانون، والاختلاف هو الشرط الثاني، أو أنهما وجهان لعملة واحدة. ها هنا إذن قوام التناسق: التشابه لا كُلّ التشابه، والاختلاف لا كُلّ الاختلاف. لذلك لا يتردد الحكيم عن القول في إحدى رسائله عام ١٩٣٣ الى طه حسين «ان مصر والعرب نقيضان». وقد ضم هذه الرسالة الى كتابه «تحت شمس الفكر». وها هو يفصح عن المدلول في سياق المقارنة بين الجمال الخَفِي في بناء الأهرام الذي يدفع الى الصلاة، وبين الجمال الزخرفي الخارجي في الفن العربي الذي يدفع الى التلذذ.

الهرم إذن هو الخطاب المصري الأول في مقاومة الزمن. ومن ثم فهو النص غير الآني الذي يتمتع بصيرورة التاريخ والراهن معاً. انه تحقق الدولة والسلطة في اتحاد المطلق بالنسبي. لذلك يرتبط الهرم بأطروحة البعث بعد الموت. وهو البعث المؤكد، حيث يقهر الإنسان الزمن، ولكنه البعث المفاجىء في أي وقت. ومن هذا المصدر تبلورت لدى الحكيم فكرة الطفرة في حياة مصر ونومها، فهو ليس موتاً بل نوماً يوقظها منه «القدر»: الذي هو الظروف والأحداث



والرجال. وهو بعث في عالمنا لا في عالم آخر. ليس هناك عالم آخر عند المصري القديم، وإلا كان قد ابتنى هرمه في السماء كالمسيح القائل «مملكتي ليست من هذا العالم». والبعث على هذه الأرض يعني الاستمرارية رغم الموت «الظاهري». والحضور الطاغي لضخامة الهرم هو البنية المعرفية المتعددة الأنساق لحضور الدولة.

والسلطة باقية خارج الهرم وداخله، ولكنها بالتحنيط هي السلطة المؤجلة، فالتحنيط بعد الهرم هو البنية المعرفية الثانية في مثلث «الوعي»، بالعلاقة بين الدولة والسلطة. يقول الحكيم في المرجع السابق نفسه: «التحنيط اختراع ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس ضد الزمن». إنه يعني الشخصانية المباشرة، فليس هناك توكيل أو نيابة لأحد عن شخص آخر، فمن يتم تحنيطه هو الذي سيبعث لا غيره. ويوضع الطعام الى جانبه لأنه سيقوم جائعاً. ومعنى ذلك أن الزمن مستمر في حربه مع هذا «الميت» أي النائم أو المرتحل على نحو غامض يجوع فيه الإنسان كما كان وهو على «قيد» الحياة. وكما أن أحداً لا ينوب عن أحد، كذلك فالتحنيط ليس رمزاً، إنه الواقع العياني.

وليست مصادفة ان بناء الهرم وكيمياء التحنيط ما زالا من «أسرار» مصر القديمة. ولكن الحكيم يراهما - بالطبع - من أسرار مصر ذاتها، قديمة ومتجددة. إنها أسرار الدولة المستمرة والسلطة المتغيرة، أسرار اتحادهما وبقائهما والعلاقة الدينامية بينهما، وأيضاً أسرار الموت والانبعاث في «حياة» مصر ولا أقول في تاريخها طالما أن الفلاح المصري في وعي الحكيم يختزن تراكمات عشرة آلاف سنة من المعرفة. ولكن الحكيم يكبت أنها المعرفة المحاصرة بالدولة والسلطة.

وهو ينفي هذه المعرفة خارج التاريخ حين يفصح عن البنية الثالثة في مُرَكَّب الوعي الذي نحن بصدده، وهو النيل «يحيا ويموت مرة كل عام. موت وبعث، وبعث ثم موت»، «ومن هذا النيل خرجت أساطير البعث، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود».

وقد قال الحكيم هذه الكلمات منذ حوالى نصف قرن، ولم يضف الى ما قاله شيئاً بعد إقامة السد العالي وتوقف الفيضان الذي أوحى اليه بفكرة الموت والحياة الدائمين لمياه النهر. لقد تمكن الإنسان من اختزان المياه الفائضة واستغلالها في شؤون أخرى كتوليد الكهرباء وتوسيع رقعة الأرض الزراعية. ولم يعد النيل يفيض ويجف مرة كل عام. وإنما سَكَتَ وعي الحكيم عن الكلام المباح حول دور تنظيم الري في إدارة الحكم، أي علاقة «ماء الحياة» - روح مصر - بديمومة الدولة وقبضة السلطة.

لقد اهتم الحكيم بالتأكيد على أن مصر قبلت المسيحية فالإسلام لأنهما يعترفان بالبعث «ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لخُلُوّه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها، فالبعث هو نشيد مصر الخالد يغنيه النيل في كل عام». ولم يذكر الحكيم عيد وفاء النيل التذكاري، وكان قدماء المصريين يحتفلون به احتفالاً دموياً فيلقون فتاة حقيقية يسمونها عروس النيل في مياهه فداء له. ولم يبق من هذا العيد سوى رموزه الاحتفالية دون طقوسه القديمة، ولكن الحكيم لم يذكره لأن فكرة الفداء تعيد تركيب النظام المعرفي لمسألة العلاقة بين الدولة والسلطة.

(٥)

كانت هذه الصياغة لشخصية مصر هي أكمل وأنضج صياغة فكرية أبدعتها الطبقة الوسطى المصرية بشرائحها المختلفة منذ بداية صعودها في العشرينات وحتى هزيمتها بين أواخر الستينات وبداية السبعينات.

كانت معادلة النهضة قد استنفدت كفاحها لإنجاز الثورة الوطنية الديمقراطية، وبدت الناصرية كأنها طوق النجاة لهذه النهضة بإضافتيها الحاسمتين للبُعد العربي والبُعد الاجتماعي الى مضمون هذه الثورة. ولكن الناصرية شَيَّدت المدخل فقط الى هذا البناء ولم تستطع قط استكماله، فكان انفصام عرى الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١ مقدمة لما وقع في ١٩٦٧. وكذلك كانت نهاية الخطة الخمسية الأولى للتنمية بداية لما وقع في ١٩٦٧ أيضاً.. ذلك أن غياب الديمقراطية أو بتعبير أدق هزيمة الصيغة الديمقراطية لنظام يوليو دفعت بالبعدين العربي والاجتماعي الى التراجع، والعودة الى نقطة البداية: أي تحرير الأرض، الأمر الذي أجهز على مشروع تطوير النهضة وتثويرها وأتاح الفرصة كاملة لانقضاض قوى الثورة المضادة.

كان توفيق الحكيم وحسين فوزي ولويس عوض وغيرهم ممن حملوا لواء الثنائية النهضوية في إطار «شخصية مصر» المرتبطة بالماضي التاريخي والجغرافيا المتوسطية، أي بمصر القديمة والحضارة الغربية، قد ارتبطوا مع نظام يوليو في صفقة غير معلنة بالسكوت عن «البُعد العربي» و«الصيغة الديمقراطية». هذا السكوت هو الذي دعاه توفيق الحكيم عام ١٩٧٣ بغيبة الوعي.

مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغربي هي مشروع الطبقة الوسطى وحلمها

كانت مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغربي هي مشروع الطبقة الوسطى وحلمها الذي لم تحققه الثورة الناصرية. ولكنها على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي كانت تحقق ذاتها للمرة الأولى تحقيقاً استراتيجياً. وغابت الصيغة الليبرالية لأن طلائع الثورة جاءت من المؤسسة العسكرية، ولأن ثوب شرائح الطبقة الوسطى الى مؤسسات الدولة كان يستدعي أشكالاً متعددة من الجراحة الإدارية والسياسية.

وربما كان لويس عوض هو الوحيد من كبار مفكري «مصر المصرية والحداثة الغربية» الذي دفع الثمن مرتين: بالخروج من الجامعة عام ١٩٥٤ ودخول المعتقل عام ١٩٥٩. وكان أول عمل له بعد الإفراج عنه هو مسرحية «الراهب» التي لم يتراجع فيها عن أفكاره حول مصر الفكرة ومصر الثورة. ولكن لويس عوض مع توفيق الحكيم مع حسين فوزي (ونجيب محفوظ الى حد ما) هم بعض الذين تربعوا على عرش السلطة الثقافية في مصر الناصرية التي لا يؤمنون ببعدها العربي ولا يقتنعون بصيغتها «الديمقراطية». هذه المفارقة بين فكر هؤلاء والمكانة التي احتلوها في النظام، قد أثمرت عملياً (أهمّ) إنتاجهم الأدبي كمّاً وكيفاً (وهو إنتاج التأييد المشروط أو الولاء الناقص للثورة). وفي الوقت نفسه كبتت «وعيهم» الحقيقي، أو ما دعاه الحكيم بغيبة الوعي. كبتت «مصريتهم» وليبراليتهم.

ثم وقع التقابل بين هزيمة النظام - هزيمة الطبقة الوسطى أساساً - وبين هزيمتهم، فبدا الأمر كما لو أنه هزيمة واحدة. ولكن الفرق بين الفكر والنظام على صعيد البنية المعرفية، كان مأسوياً حقاً... فبينما استطاع خصوم الثورة من داخل نظامها الانقضاض على السلطة، تمكن أصحاب رؤيا مصر الجغرافية والتحديث الغربي من الوهم ◄





القلق بين المطلق والنسبي هو المصدر الأول لتشاؤم توفيق الحكيم وخصبه

بأنهم أخيراً وجدوا أنفسهم في «نظامهم» الصحيح الذي نادى بأن مصر هي حضارة الآلاف السبعة من السنين (وكان الحكيم قد قال عشرة، وكلاهما خطأ فادح لأن التاريخ المكتوب لا يتجاوز الخمسة آلاف). ونادى بالديمقراطية والانفتاح على الغرب. وشيئاً فشيئاً بدأ الاقتراب من اسرائيل. وهكذا وجد المؤمنون بمصر المصرية ـ الغربية أنفسهم في «فخ» هذا النظام.

وفي البداية حين كان النظام يعلن عن هويته الناصرية كتب الحكيم بيانه الشهير الذي وَقَّعَتْ عليه جبهة كتّاب مصر عام ١٩٧٣ تطالب بحرية الفكر والتعبير. وبعدها بقليل كتب الحكيم «عودة الوعي». وحين أقبل الصلح المنفرد مع العدو الاسرائيلي باركه الحكيم، ثم عاد يلعنه حتى وفاته.

ماذا يعني ذلك؟

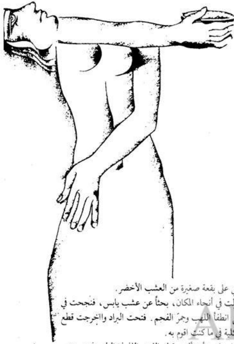
يعني أن هذا «النظام» لم يكن في أي وقت هو مشروع الطبقة الوسطى المصرية، بل لعله المشروع المضاد لهذه الطبقة بكل شرائحها، ولكن الوعي الجماعي الزائف الذي أعاد النظام إنتاجه أوهمها لبعض الوقت أنه «فارس الأمل».

غير أن الهياكل الاجتماعية للطبقة المأسوية تختلف عن بُناها المعرفية. ولقد ظهر للنظام الناصري مفكروه ومنظروه من مدارس فكرية مختلفة، ولكن الطبقة ذاتها التي أجاد النظام تطويعها لايديولوجيته في السياسة والتنظيم لم تعثر بعد جيل الحكيم وفوزي ومحفوظ وعوض وزكي نجيب محمود على أبنية فكرية أرقى تحافظ على الحكم مكبوتاً حيناً وسافراً حيناً آخر. ولم تكن مصادفة أن المعارك لم تهدأ بين الحكيم وعوض ومحمود من جانب والسلفيين من جانب آخر لأن الحلم المكبوت في الظل الناصري قد أعلن عن نفسه أخيراً ولكن بعد فوات الأوان.

كان التاريخ قد عاد من المنفى وأعلن أنه لا يكرر نفسه، وأضاف أن معادلة التوفيق الكَمّي بين ثنائيات معادلة النهضة قد سقطت. وليس الإرهاب السلفي إلا كارهاب التغريب، وجهان لعملة واحدة هي انتهاء مرحلة الصعود في تاريخ الطبقة الوسطى المصرية، وبالتالي انفصام عرى التوفيق بين نقائضها الفكرية.

وكان التاريخ قد فرَّ هارباً من منفى المطلقات وقال إن إعادة إنتاج الوعي الزائف هي التي هيكلت شخصية مصر في إطار شعري ـ ميتافيزيقي، يستهدف على أرض الواقع الإبقاء على دولة السلطة، وإن راوغ في مسألة سلطة الدولة بالقول إن الدولة باقية والسلطة متغيرة. وهي الأطروحة التي جذبت توفيق الحكيم وجيله من أصحاب الرؤيا ذاتها الى تعميم خبرة ثورة ١٩١٩ على مراحل التاريخ المصري الحديث، وهي التي جذبته وجيله الى «فقدان الوعي» الحقيقي بمقومات كل سلطة وطبيعتها ورؤياها، فأصبح الخلط بين الدولة والسلطة متعمداً في اللاوعي. ومن هنا لا تصبح «الأنظمة» إلا تجليات سلطوية مختلفة للدولة ذاتها، التي هي مصر في النهاية. وقد يكون مسموحاً بالتمرد على السلطة، ولكن في الحدود التي لا تسمح بالتمرد على الدولة. وهكذا، فإن التأييد المشروط الذي قدمه الحكيم وجيله للسلطة الناصرية، كان الجزء الأول منه تأييداً للدولة والجزء الثاني شروطاً على السلطة. ولكن التوحيد بينهما سمح عملياً للسلطة المتغيرة أن تأكل الدولة الباقية. وغاب مفكر الطبقة الوسطى عن الوعي الشامل لهذه الطبقة وأنتج أدبه في ظل الوعي بسلطة الدولة. وكذلك، كان الأمر في التأييد غير المشروط للنظام الجديد، فقد كان إدانة عفوية للتأييد السابق. ولذلك، كان بيان الحكيم و«عودة الوعي» كتاباً واحداً في حقيقة الأمر، لأنه توهم استمرارية الدولة والسلطة. واحتاج منه الأمر الى عشر سنوات ليكتشف في الثمانينات أن السلطة الجديدة لها دولتها، وأنه لا ينتمي الى هذه ولا الى تلك.

سقطت الثنائيات في العهد الناصري، وسقطت المطلقات في العهد الذي تلاه. ولم تكن مأساة توفيق الحكيم كفرد، بل مأساة طبقة ورؤيا جيل كامل، تحطمت آماله في الجمع بين الحرية والعدل، لأنه أراد أن يشيد معرفته من خارج التاريخ. ولما حاول استعادة التاريخ كان الوعي قد توقف.. فلم يسأل الحكيم لمن الحكم ولمن المعارضة حتى نقيس التعادل والاختلال بالميزان الاجتماعي، ولم يسأل دولة مَنْ وسلطة مَنْ حتى نعاين التوازن أو «الاستقرار» بالعين الاجتماعية. كان الإطلاق والتعميم ذروة إلغاء الآخر وابتلاعه باسم «الكل في واحد». ولكن «الواحد الصحيح يساوي صفراً». هذا القلق بين المطلق والنسبي هو المصدر الأول لتشاؤم الحكيم، وهو نفسه المصدر الأول لخصوبته التي أنتجت أكثر من سبعين كتاباً في طليعة تراثنا الوطني. □



نزهة ليلية

رياض بيدس

■ أخيرا، بعد ثلاث جولات متواصلة على «الطيّلت»، عزمت على نصب خيمتي على بقعة صغيرة من العشب الأخضر.

مسحت المكان بنظرات سريعة، لعلي أعثر على حجر أقتعده، فما وجدت. تجولت في أنحاء المكان، بحثاً عن عشب يابس، فنجحت في لملمة القليل منه. أشعلت فحم «المنقل» واسترحت على العشب الرطب، حتى انطفأ اللهب وجمرّ الفحم. فتحت البراد واخرجت قطع اللحم وبدأت أشوي. التفت المتنزهون الي، لكني لم اعرهم انتباها وانغمست كلية في ما كنت اقوم به.

وضعت امامي صحنين ورغيفين. واخذت أوزع اللحم المشوي في الصحنين بتساو، ثم بدأت ألتهم قطع اللحم اللذيذة الطعم في صحني، بينما صار الصحن الآخر يمتلىء باللحم. في اثناء هذا شعرت بصمت داخلي رهيب. أخرجت المسجل من الشنطة وأدرت مؤشر الراديو. كانت الأغاني المذاعة باهتة. تذكرت الشريط الذي كان معي: على الوجه الأول اغاني لصباح فخري وعلى الوجه الثاني اجمل أغاني ليوناردو كوهين. أدرت المسجل، فعلا صوت صباح فخري، باعثا فيَّ نشوة كبيرة. لكني بعد لحظات شعرت بشيء يقبض على صدري. فقلبت الشريط على الوجه الثاني. جاءني صوت ليونارد كوهين مشروخا وكئيبا، فأغلقت المسجل بعصبية. بشراهة أتيت على كل ما في صحني، ولولا الخجل لسحبت بعض القطع في من الصحن الثاني، لكنّ ابائي ونفوري من ارتكاب الأخطاء حالا دون ذلك.

شعرت باسترخاء يدب في جسدي المضطرب، فتوسدت ذراعي وتأملت نجوم العمر الراحلة سريعا. أمامي كان يمتد البحر غامق اللون وبلا قرار. وورائي، وعلى جانبي، كان متنزهون من مختلف الأعمار يتخاطبون ويتهامسون. وبعيدا في امكنة متروية، كان عشاق صغار يتغازلون.

قريبا مني سمعت شيئا يتحرك. حركت رأسي قليلا، فرأيت امرأة ملثمة تجلس الى جانبي وتنظر الى الصحنين ورغيف الخبز. قالت بعد ان لاحظت ارتباكي الشديد:

ـ توقعت مجيء شخص. أليس كذلك، لا تقلق! انا شهرزاد.

تأملت المرأة قليلا، بعد ان كشفت عن وجهها القمحي اللون: لم تكن شهرزاد جميلة، بل كانت عادية جدا، ولولا عيناها الدعجاوان وابتسامتها الساحرة لقلت شيئا آخر.

قالت: تبدو مستغربا. بعد قليل ستألف وجودي معك.

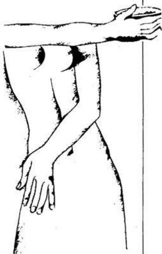
قلت: وجـودك معي رائع. الحقيقة اني توقعت مجيء اي شخص لمشاركتي طعامي، لكني لم اتوقعك انت. انها لفرصة سعيدة ان اراك وأجالسك واسكب في اذنيك مكنونات صدري.

ابتسمت وعاتبتني: لم سبقتني في تناول الطعام؟

اعتذرت: كنت جائعا جدا، لكن خذي راحتك.

شكرتني وبدأت تزدرد اللحم والخبز ببطء. قلت لها:

◄



ـ منذ سنين وأنا انتظر مفاجأة سارة كهذه .
قالت دون ان ترفع رأسها : كيف عرفت انها مفاجأة سارة؟!
وقالت وهي تتفحصني : المفاجآت السارة قليلة جدا .
صمتنا قليلا . أحسست انها ظامئة . ناولتها قنينة كوكا ـ كولا مثلجة ، فشربت حتى ارتوت ، ازدردت ريقها وقالت : هلا تمشينا ، لكي نهضم ما ابتلعناه؟
وافقتها الرأي وانتصبت واقفا وانا اعتزم السير الى الناحية الغربية التي تعج بالناس ، لكنها امسكت بكتفي واشارت لي ان اتبعها الى الناحية المعاكسة . لم امانع ، بل سرت معها وانا اسألها فرحا :
ـ هل تحبين الهدوء؟
قالت مستغربة :
ـ من منا لا يحب الهدوء؟!
تأملت خطواتها القصيرة المتمهلة واخبرتها :
ـ لي اخ يصغرني باربع سنين لا يحب الهدوء ابدا . اسميه احيانا «ضجة» .
اطلقت ضحكة قوية لم اتوقع ان تصدر من داخل شهرزاد الطويلة الضامرة :
ـ لذلك افضلك على اخيك «ضجة» .
اردت ان اوضح لها :
ـ لكنه لطيف المعشر . . .
قاطعتني : اعرف كل شيء عنه . . . قل لي هل تحب الاسماك والحشرات المضيئة؟
قلت لها بعد تفكير : ليس بنوع خاص ، مع انها تضيء ظلمة لياليناَ الحالكة . . .
وأردفت بعد لحظات من الصمت : يصعب علي احيانا قول ما احب وما لا احب . تعوزني فترات طويلة لاقرر . . .
ـ وهل تحب الرمل؟
ـ كلا!
ـ والصغار؟
فكرت وقلت : اكاد لا اصدق ان شهرزاد تسير الى جانبي .
ـ انا سعيدة لأني معك .
ـ حقا؟!
ـ الا تشعر بذلك؟!

وللوهلة الاولى لم اصدق او استوعب ما قالته لي ، لكني شعرت بزهو شديد يكاد يملأ جنبات روحي . واخذت اتأمل حركة الغادين والرائحين بانعام وبهجة .
قالت شهرزاد بصوت خافت : احب الشواطيء التي تغص بالناس ليلا . اجيء دائما الى هذه الشواطيء ، غير اني لا اجد الرفقة الملائمة ، فاسير قليلا واعود حزينة . اما الليلة ، فانا سعيدة جدا . اشعر ان داخلي يتفجر بهجة . لا استطيع تحمل هذا الشعور . كل شيء اختلف .
سألتها باهتمام قَلِقْ : هل تشعرين بسوء؟
قالت شاحبة : لا ، اشعر . . . مجرّد اختلطت الأمور عليّ . ما رأيك ان نعود ادراجنا؟ نستريح قليلا ونفكر بما يجب ان نفعله غدا .
قلت مشجعا : حسنا ، لنعد! امامنا ايام رائعة .
سرنا صامتين . راقبتها بفخر شديد . كان هدوؤها واتزانها يبعثان في نفسي راحة واملا . وكانت نظراتها اللماحة المتوثبة على وجوه الناس تزيدني انتشاء . فمن بين كل الناس الذين يأتون الى هذا المكان الكبير اختارتني انا شهرزاد . انا من بين الكل . كل شيء اثبت هذا . والدليل الكبير على ذلك هو انها ما زالت تسير الى جانبي .
سألتها : ما هو شعورك الآن؟
حدقت فيّ قليلا وابتسمت قائلة : احسن بكثير .
قلت مبسوطاً : أتعرفين ان كلماتك تداعبني؟
ضحكت ضحكة طويلة وهزت رأسها مشجعة اياي بقولها : انت لطيف .
ـ الاطراء يحرجني ، لذا حاولي ان لا تطريني ، لئلا افقد سجيتي . ولم انتظر وافكر كثيرا . مددت ذارعي من وراء ظهرها واردت ان احيط خصرها ، لكنها جفلت مذعورة وزجرتني بلهجة قاسية :
ـ الا ترى الناس حولنا؟ ما زلنا عرباً .
قلت لها مستغربا مما صدر عنها :
ـ اردت ان اعبّر عما احس به تجاهك .
قالت بلهجة من يعتذر : لا تفهمني خطأً . . لكن . . .



قلت لها: لا اريد اي شيء ان يعكر صفو لقائنا.. غضبك رائع كهدوئك.
التفتت حولها متفحصة المكان، وما ان رأت احد الاولاد الصغار حتى سحبت حبة ملبّس وقدمتها له، ثم رويداً رويداً بدأت تسحب الكثير من حبات الملبس وتقدمها للاولاد، الذين كانوا يصخبون حولها هاتفين لها. كانت تضحك بسعادة غامرة وهي تقدم لهم الحبة تلو الاخرى.
وبدا لي ان جيوبها لا قعر لها وانها تستطيع ان تخرج الملايين من حبات الملبس من فستانها الليلكي الواسع.
كان الاولاد يتدافعون حولها والانظار تراقبها بسرور وكلمات الاستحسان والاطراء والمودة تنهال عليها، كالاضواء المشعة.
وبعد ان وزعت ما وزعته طلبت من الاولاد، بإيماءةٍ، من يدها، ان يهدأوا وقالت لهم بصوت عالٍ:
ـ لي طلب واحد يا حبايبي الصغار.
صمت الاولاد والكبار، فقالت:
ـ طلبي ان تحبوني كثيرا وان تذكروني دائما.
وعلا هتاف الصغار وتصفيق الكبار، الذين كانوا يتابعون حركات شهرزاد بكثير من الفرح والتقدير.
قلت لها ونحن نقترب من الخيمة: هل تعرفين انك ساحرة؟!
قالت ببساطة وبهدوء: الاولاد يحبون الملبس ولا ينسون من يعطيهم شيئا.
اتعدنا صخرتين قريبتين. وغطّسنا اقدامنا في المياه الدافئة. سرح نظري بعيدا، قلت: اريد ان استرخي على العشب.
قمت وتمددت على العشب الطري. لحقتني شهرزاد بعد قليل وجلست بالقرب مني. قلت لها متسائلا:
ـ الغريب انك لم تحكي لي ولا اية حكاية؟
قالت ضاحكة: حكينا الكثير، تريد ان تسمع حكاية؟ اشعر بتعب خفيف يسري في قدمي.
نامت على العشب وقالت بعد لحظات من الصمت:
ـ السماء مرصعة بالنجوم، كالازرار التي كانت امي تخيطها على فساتين وانا صغيرة.
سألت: هل كنت، مرة، صغيرة؟
ضحكت: سؤال غريب.
صمتُ. سألتني: ما لك صامتا؟
ـ لا شيء.
ـ هل تريد ان تمتحن قدرتي على خلق الحكايات؟
ـ حاشا وكلا.
ـ يُحكى ان ملكا...



قاطعتها مستغربا: ارجوك يا شهرزاد ان لا تذكري لي سيرة الملوك او الامراء...
واردفت موضحا لها: اعذريني. أريد ان اسمع شيئا آخر. حبذا لو تغيرين أبطال الحكايات.
قالت ضاحكة: لا حاجة لان تعتذر. احكي الحكاية بدونا سماء.
قلت: احب ان اسمع حكايات مثل حكايات الاطفال.
حكت: كان البلبل، ملك الطيور، يقود الطيور التي كانت تعيش في بلادها بحرية وسعادة. كان كل شيء في هذه البلاد طيبا ومعافى، الى ان جاءت النسور الكبيرة ذات يوم وطردت البلبل والطيور الاخرى من بلادها. ظلت هذه الطيور المطرودة والمبْعَدة تحن حنينا غريزياً عظيما للبلاد التي اخرجت منها بالقوة. وحاولت مرات كثيرة العودة بشتى السبل، لكن الكثير من الطيور قتلت ومات البلبل الصداح من شدة الحزن، وما زالت الطيور الاخرى تحاول العودة...
سألتها وأنا اشعر اننا نقترب من بعض: ألم ينجح أحد الطيور بالدخول؟
قالت بأسى: لا، لم تنجح. ارجوك ان لا تقاطعني ودعني اتابع...
كان جسدانا يقتربان وصوتها يخرج شبه مخنوق وانا لا اسمع شيئا وكتفانا يتماسان، ثم... كالرعد، مرة واحدة، سمعت جلبة. كانت الضجة عالية ومزعجة تصم الآذان: اصوات سلاسل حديدية وابواب تغلق بعنف وصرخات زاعقة وبساطير تدوس الارض بقوة. وقفت منزعجا محاولا الوقوف على ما يجري، فوجدت نفسي اسير في ممر طويل ذي اضواء خافتة. ومن ورائي كان اشخاص كثيرون يتسللون كالخفافيش، ويدفعون بي للامام وانا عاجز عن الالتفات للوراء. وفجأة، بكل ما فيهم من قوة، دفعوا بي الى غرفة واسعة ذات اضواء ساطعة: كان في الغرفة طاولة يجلس اليها رجل ضخم الجثة يرتدي ملابس غرزت عليها نجوم وشارات كثيرة. رمقني الرجل بنظرة سريعة افقت على اثرها من ذهولي الشديد. سألني بصوت باتر وصارخ، بحيث تسلل الى أوصالي كالسم:
ـ ماذا كنت تفعل هناك؟
ارتبكت. حاولت ان استرجع كل شيء، لكن ذاكرتي كانت ضعيفة ومشوشة. لم افلح في تجميع شيء. اعاد سؤاله بغضب شديد، فوجدتني اصحو واحرك شفتي واجيبه بعفوية وبصوت كله تحدٍ:
ـ كان البحر يجلس امامي وحيدا!
حملق الرجل الضخم في وصمتُ انا. □



الولد الخَيال

أحمد دحبور

■ «أريد أخي»،
وأفْزَعَني ندائي
فمنه عَرفْتُ أني ضِعْتُ،
أنِّي على بابِ الغُرابِ فتحتُ صوتي،
وأُغْلِقَت المدينةُ،
فالوجوهُ المضبَّبةُ البدينةُ مثل سورٍ
يحاصرُني
فأجهشُ في البكاءِ
«أريد أخي.. أضعتُ أخي»،
ـ أجِبْنا..
وَقعْتُ على سؤالٍ من سعالٍ:
ـ أأنتَ من المدينةِ؟
مَنْ أخوكَ الذي...
أبكي، وأدخلُ في دموعي،
فتنزعُني الظهيرةُ من حذائي

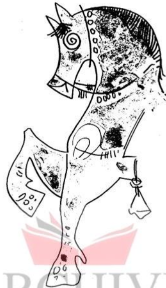
على الإسفلتِ حافٍ،
شَدَّ أذْني غلامٌ وهو يركضُ،
«يا إلَهي»،
وَطَنَّتْ نحلةٌ فنشفْتُ رعباً،
تراني لن أرى أمي وبيتي؟
ستأكلُني الضَّياعُ؟
هو الضَّياعُ المؤكَّدُ يا إلَهي،
هل مَحَلِّي سيبقى شاغراً في الصفِّ؟
خَوْفي، إذا سألَ المعلِّمُ، أن يقولوا:
كسولٌ غابَ..
ضَيَّعَهُ أخوهُ

وُجومٌ كلُّها هذي الوجوهُ
ـ ضَعوهُ الآنَ في الجامعْ
ونادوا: مَنْ له ضائعْ؟
يدبُّ النملُ في قلبي،



لماذا تداخلت السِّماتُ؟
فأنفُ هذا يخالطُ عينَ هذا،
هل سأهذي؟

ـ عرفْنا أنكم لم تعرفوهُ
إلى الشرطي، فوراً، أرْسِلوهُ
وأمي؟
هل تجنُّ الآنَ؟
أمي: غيابي موتُها،
والجوعُ ذئبٌ،
ألم يرَ هؤلاء الناسُ ذئباً
يراوحُ في ضلوعي؟
إن جوعي سيشغلُني قليلاً عن بلائي
ولكنّي أصيح بهولاءِ:
«أريدُ أخي»،
وأذْكرُ أنَّ أمي كثيراً حَذَّرَتْني من خيَالٍ،
يتابُعني،
له وجهي وشكلي



وتجزم: سوف يأخذُني بعيداً إذا أخطأتُ،
هل أخطأتُ حقّاً؟
وهل سيحلُّ، في بيتي، مَحَلِّي؟
ومتُّ،
لعله موتٌ صغيرٌ يهدْهِدُني بمروحةِ السماءِ
وأصحو..
إنها أمي،
لعلّي، قليلاً، مِتُّ ثم تركتُ قبري
وأسألها سؤالَ الأبرياءِ:
ـ أيصحو الميِّتونَ؟
فتحتويني،
تقبِّل جبهتي وتشدُّ شَعْري
وتجهشُ: يا فتى نقَّصْتَ عُمْري

كثيراً ما يساوِرُني سؤالُ
يُحالُ إلى الشفاهِ ولا يُقالُ:
هل الولدُ الذي قد ضاعَ يوماً
وعادَ، أنا أمِ الولدُ الخَيالُ؟□

ضمادات ممكنة لجراح الروح

مشروحي الذهبي
كاتب من المغرب



إلى أنسي الحاج

١

■ الحلم مهما قارب الحقيقة لن يكون وحده أكثر من الكتابة على الماء بالأبيض.

ليس هناك في الواقع طريق لا ينعرج إلا في واقع الخيال. والطريق الذي يدخله المتطفلون يزداد انعراجاً وانكسارات لانهائية.

ليس من التطرف في شيء أن تطلب النفس من الأشياء الجميلة ما فوق أوساطها لأن التوسط في طلب الأشياء ليس دوماً فضيلة.

أنا لا أقدس البشر، ومع ذلك أقدس السواعد التي تبني أفقاً من الحجر.

تختلط ضفادع الظنون وأسماك الحيرة في بحيرتي. بينما تنبح كلاب الاسمنت في عظامي. والمؤسف أنني لم أعد أتعرف على نفسي من كثرة ما تشققت مفاصلي ولانت أعضائي. ربما لست وحدي من يتعاطى هذا الإحساس الرهيب.

دمتم أحراراً يا من خلفتمونا آمنين جداً. ارقبوا إن شئتم الفجر بعيوني وإن كنت لا أرى غير القضبان تنبت في كل مكان.

منا من لا يزال يعتقد أننا بمنزلة الخراف، ودون حياء يوصي بنا الذئب خيراً. فلا نسأل لماذا أخضع الآن لمصير العرب البائدة.

ما ابتأست قط. ولكن أطفالاً كباراً يسرقون بطاقتي ليمتهنوا الغش والسرقة. هؤلاء هم أول من يجعلني أشعر بالبؤس حقاً.

حالتي ليست شبيهة باستراحة محارب مهزوم لأنني لم أتورط في الحرب يوماً.

لو يصرخ كل جلادي العالم ـ هواة ومحترفين ـ في وجهي غضباً لما شعرت برغبة عارمة في التبول اللاشعوري هلعاً لسبب وجيه: إنني شقيق كل من مروا بين علب الاسمنت ولم ينكسوا رؤوسهم أبداً. إني مدين لهم بدين ممتاز.

الأنساق قبور، وكل القبور مهما ضاقت تسعني ميتاً. ولا قبر واحد مهما اتسع يسعني حياً لأن الحياة والقبر نقيضان.

كل الخطوات غير المحسوبة بدقة متناهية تجعل الإنسان يدخل في تناقض مع نفسه من أوسع الأبواب وأكثرها إثارة للشفقة. ورب نافعة ضارة.

أن تكون عدواً لدوداً للتبعية يعني رفضك أن تكون ذيلاً لغيرك أفراداً وجماعات، وأن تقتات فتات الايديولوجية الساقطة من أفواههم.

ومن هنا يبدأ إحساسك الكامل بالمسؤولية تجاه ما تنصب نفسك مدافعاً عنه من المبادىء ويتيسر لك تقدير ثمن يوم واحد من الحرية بشكل أنسب. ولماذا ولدتك أمك حراً؟

الاقتناع الراسخ بالخطأ في شكل الحقيقة، وإن طال، خير من الاقتناع الزائف بالحقيقة وإن قصر.

لا استسيغ القول إن دوري قد انتهى لأن دوري لم يبدأ بعد.

لقد استعاد حريته بحق ذلكم السجين الذي لا يعرف قلبه الدناءة.

ليست برودة الزنزانة هي الأقسى دوماً، فالأقسى عندي برودة القلب داخل الأسوار وخارجها.

لي وطن يحده بحران ومحيطان وخلجان وصحراء عظمى وربع خالٍ، وبلاد تحتضر وبلاد تنتصر، وسماء زرقاء، وآلاف نقط للمراقبة على الحدود السوداء. طبعاً لي وطن كبير ليس لي سوى في معجم اللغة العربية. ومن كوة الزنزانة يبدو واسعاً وجميلاً لولا اختلاط الزرقة بالسواد.

لتكن على حق أولاً، ولتسقط ثانياً من أعالي نخلة سقوطاً حراً في عيون من تشاء ومن لا تشاء، كحبة بلح فاسدة، لأنك لن تسقط في عيون الحقيقة إلا قليلاً.

أليس السجن منتجعاً لعلاج مهربي الأفكار الرفيعة بكل أنواع العنف المبرمج بالواضح والمرموز؟ متى يكتب على أبواب السجون: «ممنوع الدخول إلا صحبة تذكرة من مكتب الآثار البائدة. وشكراً للسياح»؟

إذا لم تضمد جراح جسمك الأعلى فسيتجمع حوله ذباب القارات.

للعمال فقط: لو خلقتم بأعصاب من فولاذ وجسم من حديد لكنتم مناسبين لأرباب الجشع بلا حدود إذ ستقومون بما يطلب منكم على الوجه الأكمل، متحملين الجوع والقهر والظمأ.. من دون أن تفكروا في الإضراب طبعاً.

أنا لا أومن بالمستحيل إلا عندما يمتد أمامي كمحيط وليس لي أدنى

فكرة عن صناعة القوارب فأقف عاجزاً ومشلولاً. ومع ذلك أؤمن بأن هذا المستحيل سيواجه من يقهره. لكن لماذا لا أكون أنا؟ يا للشقاء!

لقد أطلق الرصاص على نفسه ذلك الذي لا يملك سوى أملٍ ضعيفٍ بالحياة وبقدرة الإنسان على التغيير.

الكلام زرع الدماغ، واللسان منجل حصاده. وبقدر ما نطوِّع الأخير نحصد جيداً.

ليكن هذا البخار الصاعد من احتراقاتي أولى السحب المبشِّرة بالمطر.

٢

تعبت حمير الوجد من حمل نفاياتكِ أو التستر عليها. ومن فرط الجوع والتحدي، التهمت يدي التي كانت تحمل إليك الورد، ويدي التي كانت ترافق الكلمات عند خروجها من الأدغال.

وأنا أقاوم التلاشي على طريقتي طبعاً، تمتد نحوي أياد بعيدة لتصافحني وتمسح عن جبيني تجاعيد المحنة. لم تكن يدك حاضرة وفهمت المغزى.

تطلع هذه الكلمات من الأعماق وتهبط كغريق أو كقافلة من الابل خانها الماء وقد صفت حسابها مع كل شيء، واحتفظت بوبرة ما بين الحياة والموت، ما بين الأمل واليأس.

أغلق باباً تشرع أبواب. أتقهقر محتفظاً بتوازني الصارخ. أفتح ترعة تفتح عليّ تُرعٌ، وأنا في القلب خيط مدلى من سقف ساقط أغدو وأروح بخطى متراصة مع مجرى الهواء. ومن حين لآخر تعصف بي دوامة فأظل أرقص دائراً على نفسي. وكطفل غاضب من أمه الغامضة أنكمش كلما اجتاحتني عاصفة من رمل وسعال.

أضع مقلتي في صراع الطبقات، وأنظر إلى العالم، فلا أرى غير صراع الطبقات، وأضعها في الماء، فلا أرى غير الماء، وأضعهما في ذكورتي فلا أرى غير النساء. وأفتح عربة القلب لإيوائهن جميعاً فلا تتسع إلا لواحدة. يا الهي الطيب! لماذا منحتني قلباً ضيقاً ومنحت العالم كل هذا الفضاء؟

مدٌّ غاضب يعجن رمال القلب ورغوة الزبد تلتف حول منقاري كعصفور يحمل هموم الصيف على جناحيه وعيناه محدقتان إلى جرادة تطير فوق مياه النهر الصاخبة وتكاد تحط قرب جماعة من الأطفال.

كل نزاع ينشب بيني وبين نفسي أعاجلها بالطعنة البكر. ودون مداد أضع أحجار الأساس لنفس أخرى أكثر حرية وأقل انضباطاً للتحجر العقائدي وأشد احتقاراً للذنبية مهما تلونت. وهكذا أجدني مجبراً على خوض معارك دائمة أستعمل فيها كل أنواع الأسلحة.
هي الأسئلة حفنة من نمل تدور برأسي. أبحث عن المعنى، يتلاشى المبنى، وأبحث عن المبنى يتلاشى المعنى. يمكنني تتبع خط سير نملة واحدة قبل أن تتحول إلى سؤال: كيف نتوحد نحن العرب؟ أيها السؤال المجرد كسيف القهر أنا داخل أقبيتك، أتمرد وأتسكع على باب أيامك وأرحل صامتاً ذات يوم وبرأسي نملة.

من دون شوفينية أكره سجيناً لا يضرب عن الطعام ولا يضرب عن الكلام ولا يوزع الجرائد ولا يوزع الأغذية . . . ويوزع الأوامر.

الاختلاف الجذري الذي عصف بجماعتنا هو اختلاف جوهري حول هذا السؤال: هل بول السلحفاة أبيض أو أحمر؟
قال أحدنا: أحمر.
وقلت: أبيض.
وتشيّعنا للرأيين. وللحقيقة فإن الأغلبية مع الأحمر والأقلية الشحيحة مع الأبيض وأقلية أخرى بين المنزلتين. والله أعلم.

تراني بماذا أحلم الآن؟
إني أحلم بتحويل القضبان العربية إلى نايات لعموم السجناء. نايات طويلة بعد معالجتها من الصدأ وتجويفها، تستطيع أن تثير بحنين كل الذين اغتيلوا حنين الأرض الممكن.

في حياتي الهزيمة ثابتة. وفي الأصح الهزيمة حياتي. لذا تعودت أن أميل عند الاسكافي كل صباح لأشرب نخب الهزيمة على الريق ـ ممزوجاً بالمسامير من كل العيارات وكعوب الأحذية لأشعر بوخز ما قد يؤنب ضميري، ولكني لحد الساعة لم أشعر بشيء ويا للوقاحة!

ماذا ننتظر من الآتي؟
أننتظره ليأتي إلينا داعكاً حصانه بمهازيه على وجه البرق، وفي خصره بقايا انتصارات، وفي جراب أسفاره حلوى للأطفال وعرائس للمروج؟ أننتظره ليطل علينا من بين غيوم غليونه، رابط التربص، وحصانه حانق عليه من كثرة الأسفار أو من كثرة المراوحة في المكان نفسه؟

كيف أربط أيامي من قرونها إلى الاسمنت وأحلبها كما كان غاندي يحلب عنزته؟



ـ من يوقف الوحش اللابس كل هذا الليل؟
ـ . . .
ـ لماذا تفوح منك رائحة الأقحوان؟
ـ لأنني كنت أعاند بقرتنا في مرعاها.
ـ ورائحة الدخان؟
ـ لأنني احترقت مع كوخنا سبع مرات.
ـ هل لك هواية؟
ـ الضرب على مؤخرات الأطفال بيد أم حنون.
ـ لماذا تكتب؟
ـ لأني أخاف الموت والكَذِبة.
ـ هل تأسف على شيء؟
ـ أجل. آسف على نفسي لأني كنت أشتغل كالحمار دون طرح أسئلة جيدة.
ـ وما السلطة؟
ـ السلطة مهرة جامحة، تتنطّع دائماً للّجام. تفزع من أي خشخشة أوراق. ولو كانت في أجمة بعيدة اعتقدت أن هناك مليون ثعبان سام يجب القضاء عليه قبل إفساد وتسميم العمران.
. . . هنيئاً لشعوب أوروبا الاشتراكية وهي تُدْخِل حديدة اللجام بمهلٍ في فم سلطاتها وتعري مليون ثعبان كان مغطى بثوب الطهر الايديولوجي والنقاء الثوري. والعقبى لشعوب الجنوب ولقدّيسيها. □

ما الحديث في الشعر العربي الحديث؟



عدنان حيدر

■ في السائد أن ما يميّز الحداثة في الشعر العربي، تلك القطيعة أو ذاك اللاتواصل الذي يفصله عن أعراف الشعر العربي الكلاسيكي. وبهذا، تكون الحداثة نتاج نوع مركب من الالتزام الذي يُنتج جمالية جديدة نابعة من إحساس الشاعر بوعي الحاجة إلى إعادة خلق اللغة الشعرية، وإعادة تحديد دوره في مجتمعه وتراثه وعالمه.

من هنا أن الشعراء الحديثين في الأدب العربي، منذ شعراء المهجر، كانوا ضالعين عميقاً في صراع ايديولوجي مع التراث. ومن هنا أن المدى التخيُّلي الذي احتلوه كي يشتقوا لأنفسهم مكاناً خارج المدى التخيُّلي لأسلافهم، يقاس بُعده بمقدار الدرجة التي بها حققوا اللاتواصل مع الماضي، وبها تحققت تغايريتهم عبر التراث نفسه.

وبـ «اللاتواصل» هنا، أعني فعل قراءة واعية للسلف ـ أكان هذا شاعراً فرداً، أم نصاً فردياً، أم تراثاً شعرياً جماعياً ـ بعين شاعرٍ آخر يسعى إلى إيجاد علاقته الخاصة مع السلف، ومداه الخاص في التاريخ[1].

وما أعنيه أيضاً أن الشاعر الحديث هو تصحيحيٌّ يطمح إلى إعادة فحص وتحديد وكتابة لما تمّ الاصطلاح على تسميته «التراث». في هذا المعنى، لم يكن الشعراء النيوكلاسيكيون العرب «حديثين»، إذ إن نتاجهم ليس أكثر من تقليد للتراث وتنقصه أية علاقة جدلية مع هذا التراث، وشخصياتهم بقيت غارقة وتائهة في زمن ليس زمنهم. وقد فهموا التراث على أنه «دوكسا» (أي التعامل مع التراث بالطريقة التقليدية)، وعلى أنه النص المتوافق عليه بدون جدال. وفي أفضل الأحوال (محمود سامي البارودي نموذج لافت لذلك) كانوا مقلدين كباراً وعاملين دؤوبين، لكن تقليدهم لا يدع مجالاً لنا لتبين الفرق بينهم وبين أسلافهم، ولا مجالاً لهم، رغم جهدهم الدؤوب، لتحقيق وثبةٍ إلى مستوى العمل الفني.

*

الشعر العربي الحديث يبدأ تحديداً منذ اكتشاف ـ أو الأصح أن أقول: منذ إعادة اكتشاف ـ التراث نفسه، لا ما كان مصطلحاً على وصفه بالتراث أو الموروث.

إنه يبدأ فعلياً منذ تحديد «الماضي»، واقتطاف ما لا يزال منه وثيق الصلة بالحاضر.

إنه يبدأ بتحرير «الماضي» من سذاجة المرجعية.

فالتراث، للشاعر الحديث، ذاكرة حية من شأنها أن تضمر المستقبل، وهذا ما يجعل التمييز ممكناً بين امرىء القيس وأبي نؤاس وأبي تمام والشعراء الصوفيين وسواهم. واكتشاف الفوارق هو الذي يخوّل الشاعر الحديث أن يكتب إطلاقاً، وأن يبدع فناً.

ولكنني، في هذا، لا أنفي عن الشعر العربي الحديث ضرورة النظرة إليه عبر خط تاريخي تواصلي مع التراث التقليدي. بل إنه كذلك، لكن هذا الخط، في معنى أعمق، قد يكون «لاتاريخياً»، فيعلن بداية جديدة في كونه يتعمّد، على حد تعبير إدوارد سعيد، محاولة «أن ينشىء مفهوماً آخر... ويتبوأ منزلة محاذية للأعمال الأخرى»[2].

*

ولكي نتبينّ كيف سعى الشعراء العرب الحديثون إلى بلوغ هذه «المنزلة المحاذية»، يجب أن نتوافق على مبدأ «ما هو الحديث في الشعر العربي الحديث»؟

أن يكون الشاعر «حديثاً»، هو أن يكون على تواصل في الحوار مع تراثات فلسفية وأدبية أخرى، خاصة في الغرب. وليس من المصادفة، في رأيي، أن يحدث تطور الشعر العربي الحديث توازياً مع التبادل الثقافي الذي بدأ بين الشرق والغرب في أواخر القرن التاسع عشر. منذئذٍ، انفتح العقل العربي على التأثير الغربي، وإذا بالشاعر العربي، عفواً أو عمداً، يغنم من النتاج الغربي فكراً وفناً. لقد كان

• •

* هذا البحث موضوع في الأصل بالانكليزية لمجلة «العربية»، التي تصدرها «رابطة أساتذة الأدب العربي في أميركا». وقد أعاد صاحب البحث كتابته بالعربية خصيصاً لـ «الناقد».

١. في مناقشتي علاقة الشاعر مع أسلافه، سأستعمل صيغة محوّرة لما استعمله هارولد بلوم من حجج حول هذا الموضوع في كتابيه: «قلق التأثر» (نيويورك ولندن. منشورات جامعة أوكسفورد ١٩٧٣)، و «خارطة لاساءة القراءة» (نيويورك. منشورات الجامعة نفسها ١٩٧٥).

٢. «بدايات» (منشورات جامعة جون هوبكنز. بالتيمور. واشنطن ١٩٧٥) ص ١٣.

التأثير واسع الانتشار، حتى أن مجرد كون الإنسان حياً، كان يجعله عرضة للتأثير.

هكذا تتالت التجارب عجلى: التجارب الرومنطيقية مع الياس أبي شبكة وجماعة «أبولو»، التجارب الرمزية مع سعيد عقل، التجارب السوريالية مع أورخان ميسّر، تجارب الشعر الحر والشعر المنثور وقصيدة النثر، التجارب الرابليّة (نسبة إلى رابليه الفرنسي الساخر) الكاريكاتورية السرية مع مظفر النواب، تجارب القصيدة الإلكترونية مع عادل فاخوري، وجميعها تشير إلى بحث الشاعر العربي الحديث عن الفردية والمعاصرة. ولهذا، معظم التجارب لم تؤلْ إلى مدارس كما كان لها في الغرب، بل بقيت، في أفضل حالاتها، أساليب تفكير ونماذج جمالية ومقاربات ونزعات مختلفة عبر مسار التطور في حركة الشعر العربي الحديث. ذلك أن تعقيد الضوابط والمعادلات في تراث الأدب العربي نفسه لا يتسامح مطلقاً في أمر اعتناق مبادىء ايديولوجية وجمالية كاملة، لأن من تقاليد التراث أن يقبل أو يرفض وفق حركة تطوره الذاتي ووفق طاقاته على استيعاب الجديد وتبنّيه.

لذلك انتهت تجارب عديدة، أو هي اليوم في حالة احتضار. وما يبقى، مثلاً، من تجربة سعيد عقل القصيرة، ليست الرمزية في ذاتها بل محاولات ناجحة في اقتراض تقنيات رمزية فرنسية من القرن التاسع عشر، كان لها تأثير مباشر وعميق على الشعراء العرب في الخمسينات[3].

إن مشاركة الشاعر العربي الحديث بشكل فعال في تراث الغرب فكراً وأدباً، هي التي تجعله شاعر عصره، تجعله «حديثاً».

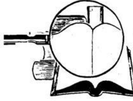
كان البحث عن الفردية عبئاً ثقيلاً على الشاعر العربي الحديث الخلاق. فمن جهة، وعى أنه مقولب في تراثه، وقد لا يتاح له أن يستخدم لغة مغايرة عن تلك التي أورثه إياها أسلافه، ومن جهة أخرى لم يكن يأمل في أن يخلق فناً أو يكون شاعراً بدون أن يقارب التراث في قراءة مغايرة. وهو هذا ما عناه هارولد بلوم في قوله: «على الشاعر الذي يريد مواجهة سلفه العظيم، أن يكتشف لديه أخطاءً ليست موجودة»[4]. لذا عليه أن يعمد إلى «سوء تفسير» إبداعي إذا كان يأمل في وضع عمله بمحاذاة أعمال أسلافه. وبعبارة أخرى، إذا أراد الشاعر العربي الحديث اليوم أن يتمايز بشخصيته، عليه أن يسيء قراءة نتاج أسلافه كما وصله من التراث. وعندها، سيواجه «قلق التأثر»[5] الذي يشتد أو يضعف بحسب درجة الانفصال عن التراث، ومدى الحرية التي يجب أن تتوافر للشاعر الحديث.

*

في هذا البحث، سأتطرق أولاً إلى نظرة الشاعر الحديث بشكل عام إلى اللغة الشعرية والقصيدة ووظيفة الشعر والشاعر، ثم أمرّ باختصار على أبرز النظريات التي طبعت الممارسة الشعرية لدى ثلاثة شعراء حديثين: جبران، خليل حاوي، وأدونيس.

اخترت جبران لأنه أول قطيعة حقيقية مع التراث، واخترت خليل حاوي لأنه يمثل المستوى الأكثر تقدماً في حركة «الشعر الحر» خلال الخمسينات، واخترت أدونيس لأنه، أكثر من أي شاعر آخر، أعطى الصدمة الكبرى لهزهزة سفينة التراث ولترميم المبادىء السلفية القديمة.

وفي حيثما يجب، سأشير إلى مختلف منابع التأثر وأعاين اللاتواصل مع التراث، كما حققه كل شاعر من هؤلاء الثلاثة، مع الإشارة إلى معالم «قلق التأثر» لدى كل واحد منهم.



الشاعر العربي الحديث مشغول بإعادة تحديد لغة الشعر.

ومنذ مطالع هذا العصر، نجح جبران في خلق «لغة داخل اللغة»، فرفع النثر من وظيفته العادية التفسيرية الشارحة إلى مستوى جديد من الشعر، خلق له فيه الإلماح والإيماء والفروقات والحالة الذهنية. وقد تمكن أجيال من الشعراء اللاحقين، باستخدامهم جبران نموذجاً، من كشف التواصل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية. هكذا الشعراء الطليعيون، كما أدونيس وخليل حاوي وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، تمكنوا في كتاباتهم، بدرجات متفاوتة، من حذف كل شعرية لفظية مباشرة، وإلباس المعنى صوراً رهيفة، وتفتيح الوزن والإيقاع والقافية عن القالب القديم، وإيجاد وحدة عضوية وثقى بين الشكل والمضمون.

ومع أن الشعر العربي الحديث، كأي شعر آخر، ما زال يبدي تعلقاً بالعناصر التقليدية، فالمضمون يبقى هو المتحكم بالشكل، ولم تعد القصيدة ذات شكل مهيأ سلفاً لاحتواء المضمون.

هذه «اللغة الجديدة» لم تعد تهتم بتسجيل تفاصيل مشهد أو حدث، بل باتت مهمتها أن تحدس بالروابط الدفينة وتكتشف معنى جديداً خلف ذاك المنسوب إلى الأشياء علمياً وعقلانياً. ووحدها هذه «اللغة الجديدة» قادرة على استشراف المستقبل، والتقاط دقة علاقة الإنسان بالعالم. من هنا أن تجسيد القصيدة النهائي يعيد كتابة اللغة مذعنة ما سوى لرؤية الشاعر ووعيه أنه حي وموجود وفاعل في مكان معين وزمان معين. ومن هنا أن القصيدة تتجاوز المناسبة إلى معنى المناسبة في التاريخ. انها ـ بالتالي ـ مسافة بعيدة شكلاً ومضموناً عن قصائد المناسبات المألوفة في التراث.

بهذه الطريقة، يصبح دور الشاعر الحديث أن «يتخطى العالم المغلق المنظّم، يتجاوز الأسس التي يقوم عليها «واقعنا»، ويتطلع نحو عالم مجهول لم يُعرف بعد»[6]. وفيما كان الشاعر التقليدي «يحيا في سطح المادة والعالم...»، إذا بالشاعر الجديد يحاول «النفاذ إلى أعماق الواقع، وراء المظاهر والسطوح ـ وصوب الخارق والفائق»[7].

وهي هذه، باختصار، أبرز النظريات لدى أبرز الشعراء الحديثين في الشعر العربي الحديث، وهي التي يرفضها الشعراء التقليديون.

*

كانت علاقة جبران بأسلافه النيوكلاسيكيين ضعيفة كي لانقول معدومة، وجذور إلهامه، كشاعر وفنان، تعود إلى النظريات الغربية في الفن والأدب، وإلى الفلسفة الغربية، والتوراة، والفلسفة الشرقية، وفي بعضها إلى القرآن وبعض كبار الشعراء العرب. وكان للمسافة التي فصلته عن العالم العربي أن تعطيه الحرية الكافية لتكوين أفكاره الخاصة في الفن والأدب، وأن يتساءل عن موقع النيوكلاسيكيين العرب بدون أن يضطر إلى الإجابة من خلال المبادىء التقليدية أو تحاشي رقابة التقليديين. وحين انتشرت أفكاره وكتاباته في العالم العربي، اعتبر البعض تأثيره تحدياً للثقافة الإسلامية، فيما جاء قبولها من البعض الآخر بدون تحفظ. وما تأثير جبران وَسَمَ اليوم كل الشعر العربي الحديث، وطبع التحولات المتتالية التي شهدناها عبر الحركة الشعرية الحديثة. ◄

٣. للتوسع في اسهامات سعيد عقل: مراجعة كتاب سلمى الخضراء الجيوسي «التيارات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث»، (منشورات إ.ج. بريل في ليدن ١٩٧٧) ص ٤٨٩ إلى ٥٠٩.

٤. هارولد بلوم: «قلق التأثر»، ص ٢١.

٥. المصدر نفسه: المقاطع المعنية.

٦. ادونيس: «زمن الشعر»، (بيروت، دار العودة ١٩٧٢) ص ٢٠. وللتوسع أكثر في الفن الشعري عند أدونيس: مراجعة مقال عيسى بلاطه بالانكليزية «أدونيس: ثورة في الشعر العربي الحديث»، الجزء الثاني (ص ١ إلى ١٣) لعام ١٩٧٧ من مجلة «أدبيات»، (منشورات جامعة بنسيلفانيا، فيلادلفيا).

٧. المصدر نفسه، ص ٢١.

● ●

حلم جبران بتغيير الحياة. وهو، على حد تعبير أدونيس، كان «بشارتنا من عالم الشعر»[8]. وقد نجح بإبداع نسيج فريد من الفكر الغربي والشرقي في ايديولوجيا تمظهرت كل معالمها في حقول الأدب والحياة، وهو استبدل التراث الفكرية والكلام المأثور في الشعر العربي التقليدي، باستعارات نمت وتوسعت حتى بلغت حقائق محجوبة في عالم فوق هذا العالم.

وظلت استعاراته في تحولات مستمرة. هكذا معه، تصبح النفس شجرة، والشجرة عالماً، وعرائس المروج تتجسد راقصات يتهادين على الموج، والشاعر نفسه يصبح نبياً، ووجه مسيح طالعاً من أعماق الزمن لينقذ العالم المصلوب. من هنا أن استعارات جبران لا تخضع لمنطق مألوف. إنها رؤى روحية للأنبياء أبعد ما تكون عن التشبيهات والاستعارات الساذجة التي عرفها شعراء تقليديون كثيرون لم يعهدوا غير توسع أفقي مسطح.

من هنا أن خياله خلق ميثولوجياه الخاصة، وبهذه استطاع تكثيف إلماحاته وتعميقها. فبإلماحه كان حلم الإنسان أنى كان، وهو حلم الكثيرين من الشعراء الغربيين قبله.

كل هذا كان طريقاً جديداً من اللاتواصل مع التراث، ومحاولة ناجحة لإنتاج التغاير. وإذا لم يكن قلق التأثر لدى جبران بالقوة التي كان عليها لدى كبار الشعراء العرب، فلأن تراثه بقي نابعاً منه هو، والذي عنده لم يكن قلق «تأثر» بل قلق «تأثير» طبع الإنجازات التي غنم منها الشعراء بعده.

*

عند خليل حاوي، نشهد توازناً بين ثقافة عميقة في الأدب العربي الكلاسيكي والفلسفة من جهة، وبين تثقف قوي في الشعر والنظريات الأدبية الغربية من جهة أخرى. وهو وعى التواصل العضوي في الأدب العربي لذا عمل من داخل التراث متواصلاً مع تلك المصادر التي طبعت أعمال كبار سالفيه. لكنه عانى من تجاهل النقاد والأدباء في عصره.

وهو آمن بأن «الثورة والرفض» يجب أن يؤديا إلى «الكشف» عن حقيقة الفطرة في ذاتنا القومية وعن العناصر الحية في تراثنا وتراث الإنسان»[9]. ولكي يتمكن الشاعر من أن يخلق بشعره فناً، عليه أن يعيش ويعاني تجربته الخاصة، فيحتمل المعاناة ويتيح للقصيدة أن تصوغ نفسها بنفسها. يقول: «الشعر في رأيي يمد الحياة بالرؤيا إليها، ويستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه»[10]. من هنا أن الرؤى عند خليل حاوي تعطي الكلمات أبعاداً رمزية جديدة وتسبغ عليها قوة تخولها أن تخلق الأشياء بمجرد تسميتها. وبدون هذه الرؤى، تبقى الكلمات واهنة عاجزة، ومجرد قالب زخرفي يُبهت المعاني. ومن هنا هجومه على استخدام معاصريه للغة:

«... وأرى... أرى الطاووسَ يبحرُ
في مراوح ريشه
نشوان يبحر وهو في ظل السياج
ويظنّ أن الورد والشعر المنمق
يستران العار في تكوينه والمهزلة...»[11].

إن الرؤيا الشعرية غائبة عن معظم الشعر العربي الكلاسيكي والنيوكلاسيكي حيث كان الانطباع المباشر أمام الأشياء والأحداث هو المبرر الكافي للكتابة. والرموز والاستعارات، في حالات استعمالها لدى الشعراء الضعاف، لم تكن سوى مجرد تشبيهات مسطحة لا تؤدي عمق مضمونها، لذا بقيت عاجزة عن التقاط إيقاعات أفكارها ووظائفها. وفي هذا المنحى، نجح خليل حاوي في جمعه بين الفكر وتداعيات الرموز، فاشتق علامة جديدة وتغايراً أساسياً أدى إلى طواعية الشعر العربي الحديث في أن يعيد كتابة التراث ويفجر إمكاناته. من هنا قوله: «أحاول في شعري أن أحوّل الأسطورة أو الحكاية الشعبية إلى رمز أساسي أو صورة بنائية تحسها في نظام القصيدة ووحدتها دون أن تظهر فيها على سبيل السرد أو على سبيل التقرير والتجريد. فالرمز يسعف على تقرير الوحدة العضوية في الشعر، وشحنه بالمضاعفات الشعورية على مستويات مختلفة»[12].

والأهم من ذلك، «يجب التنبه إلى أن الرمز ليس أداة مصطنعه تصدر عن قصد وفعل إرادي بل وليد رؤيا تستكْنه أسرار الوجود، وحدس يصهر الذات بالموضوع، فيكون الأداة الطبيعية للإدراك والتعبير عن التجارب الكلية، الذاتية ـ الموضوعية. وقيمة الرمز في الأداء أنه تجسيد في المحسوس يمكّن الشاعر من التعبير عن المطلقات المجردة دون أن يقع في آفة التجريد. فهو يصهر المطلق الكلّي والجزئي الفردي في كيان واحد»[13]. من هنا أن لعازر في قصيدة «لعازر ١٩٦٣»، مثلاً، هو رمز البعث. ولكن، بقيامه أمام خلفية الانهزام العربي، يكتسب تداعيات جديدة ويصبح رمز الحياة في الموت، والموت في الحياة، وتشييئاً للمثالي المهزوم، ورمزاً لخيبة الشاعر في حياته وعالمه، وجواً رموزياً متعدد الدلالات لكل هزيمة عربية، وهكذا...

وإذ نتذكر بأن معظم أسلاف خليل حاوي ومعاصريه يستعملون الأساطير والرموز لمجرد سرد الحكاية نظماً، تصبح ممارسته هو تغايراً واضحاً وطريقة جديدة لاستجلاء منابع التراث. من هنا أن قلق تأثره قوي، لأنه شاعر قوي. ولأنه يؤمن مع فاليري بأن الشاعر الكبير يجب أن يكون مهيأً للعمل بالأشكال النظمية التقليدية، ابتعد عن الحرية المطلقة، وتبنى الشكل المتحرر للشعر الكلاسيكي، عبر قصيدة التفعيلة عوضاً عن القصيدة الحرة من كل شكل.

*

أما أدونيس فيختلف عن خليل حاوي، في ما يختلف به عنه، بدرجة لاتواصله مع التراث.

وهو إيديولوجياً يسلّم بأن يعطى الشاعر حرية للتعبير في لغة تأسيسية جديدة نابعة من رؤياه ومقولبة لها. وهذا ما يفسر قلقه القوي الذي يتجلى في عنف دفاعاته النقدية عن ممارساته الشعرية المختلفة. فلغة الشعر واحد من أهم اهتماماته. في رأيه أن «الكتابة» ـ بمفهوم رولان بارت لها ـ ليست هي اللغة التي نعرفها وإنما هي تنحيتها وكسر المألوف والمتوارث مما نعرفه عنها. إنها القوة التي تتيح للشاعر، بدون فرض نفسها عليه، أن يتحرك بكل حرية بين المعاني. وهي تسمى «الفوضوية» المدمِّرة لأنها تخرب منطق الزمنية والسببية، يقول أدونيس إن الكتابة «لا تندرج في نظام المعاني المعروفة، بل تخلق «معنى جديداً» ووجهاً آخر للحياة والتاريخ. هكذا تعيد الكتابة العربية الجديدة تنظيم الماضي، بدءاً من حدوسها، وتفتح امكانات المستقبل. وفي هذا الضوء، استطراداً، لم

• •

٨ ـ «مقدمة للشعر العربي» (بيروت ـ دار العودة ١٩٧١) ص ٨٤.

٩ ـ مجلة «الآداب». بيروت ١٩٦٣. العدد السابع ص ٧٣.

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ٧٣.

١١ ـ خليل حاوي: «الناي والريح في صومعة كامبريدج» في «ديوان خليل حاوي» (بيروت. دار العودة. بدون تاريخ) ص ١٨٢ ـ ١٨٣. (وجميع الترجمات الشعرية في هذا البحث هي لصاحب البحث).

١٢ ـ مجلة «الآداب» ص ٧٢.

١٣ ـ المصدر نفسه.

تعد اليوم ممكنة قراءة شعر الماضي إلا بدءاً من هذا الحدوس. إن قراءة السياب مثلاً في ضوء امرىء القيس، تطمس السياب بل تقتله، بينما قراءة امرىء القيس في ضوء السياب، على العكس، تكتشف امرأ القيس وتعطي لشعره بُعداً جديداً»[١٤].

انطلاقاً من هذا المنطق، قد تؤدي «الكتابة» إلى الفوضى. يقول أدونيس: «فوضى؟ ليكن. لكنها فوضى بالقياس إلى الطريق المرسومة سلفاً. صحيح أنها ستنقلكم إلى التيه أو ما يشبهه، لكن صحيح أيضاً أنها ستنقلكم إلى فضاء الحرية والإبداع»[١٥].

وهذا في العمق لا يختلف كثيراً عما كان الجرجاني يسميه «المعنى التخييلي» الذي يعيد خلق اللغة ويعيد تسمية الأشياء ويؤدي إلى التفسير عوض الفهم. ولشرح «المعنى التخييلي» يستشهد أدونيس بنموذجين. الأول استشهد به الجرجاني نفسه لشرح «المعنى التخييلي» وهو هذا البيت لأبي تمام:

«مطرٌ يذوبُ الصحو منه، وبعده صحو يكاد من النضارة يمطر»

والنموذج الآخر للمتنبي:

«الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول، وهي المحلُّ الثاني»[١٦]

بيت أبي تمام يستشهد به أدونيس ليفسر مفهومه للشعر (وهو نفسه ما فسر به الجرجاني «المعنى التخييلي») لأن الكلمات فيه ليست مستعملة في السياق المألوف الذي أنشىء لها في الموروث، بل الكلمات فيه تتعاقب في سياق جديد، بينما بيت المتنبي ليس من الشعر، لأنه يحوي أفكاراً مستعارة منظومة بقالب شعري، والكلمات فيه مفرغة من الزخم[١٧].

وأدونيس، كما خليل حاوي، يؤمن بأن الرؤى تغذّي لغة الشاعر وتفرض عليها الشكل. ولهذا لا يمكن الشعراء، والحالة هذه، أن ينتموا إلى مدارس محددة، بل إلى المدارس جميعها يتمظهرون فيها بدون تمييز. هكذا نجد أدونيس الرومنطيقي في «أغاني مهيار الدمشقي» هو غير أدونيس السوريالي في «المسرح والمرايا»، وغير أدونيس سيد قصيدة النثر في «مفرد بصيغة الجمع»، وغير أدونيس الغد»[١٨]. وصوره تعكس ذلك الفارق في الجرح الذي لا يطيب، وفي البطل «مهيار» حيث «الرؤيا الداخلية والذات الدائرة إلى الداخل آخذة معها العالم، معيدة صوغه على صورتها هي»[١٩]، وفي «صقر قريش»، وفي زيد بن الحسين الذي قهر الموت وبقي حياً في الأسطورة.

إن العبارة المفصلية في فن أدونيس الشعري هي «التحول المستمر»، وهي أيضاً الفكرة المفصلية في ديوانه «كتاب التحولات في أقاليم النهار والليل».. ذلك أن الهمّ الرئيسي الدائم عند أدونيس هو تسمية الأشياء ثم إعادة تسميتها لإعطائها حياة وحركة، ولجعلها تتأقلم ورؤى الشاعر:

«هكذا أحببت خيمة
وجعلتُ الرمل في أهدابها
شجراً يمطرُ... والصحراء غيمة
قلت: هذي الجرّة المنكسرة
أمة مهزومة... هذا الفضاء
رمد... هذي العيون
حفر... قلت: الجنون
كوكب مختبىء في شجرة!

*

سأرى وجه الغراب
في تقاطيع بلادي.. وأسمّي
كفناً هذا الكتاب
وأسمّي جيفةً هذي المدينة
وأسمي شجر الشام عصافير حزينة
(ربما تولد بعد التسمية
زهرة أو أغنية)
وأسمي قمر الصحراء نخلة
ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلةً أو حلمَ طفلة»[٢٠] ◘

١٤. مجلة «النهار العربي والدولي». بيروت عدد ١١ آذار ١٩٧٨. ص ٢٢.
١٥. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
١٦. المصدر نفسه، عدد ١٢ آذار ١٩٧٧. ص ٢٠.
١٧. مقارنة هذا الطرح مع ما ذكره أدونيس في هذا الصدد: «النهار العربي والدولي» عدد ١٣ آذار ١٩٧٧. ص ٢٠.
١٨. مراجعة نقد صلاح عبد الصبور لكتاب «المسرح والمرايا» في مجلة «المجلة» العدد ١٣٧ ١٩٦٨ ص ٣٦ - ٣٨.
١٩. كمال أبو ديب: مقال «ارتباك الكلي المعرفة. دراسة عن أدونيس». مجلة «موندوس أرتيوم» المجلد العاشر (١٩٧٧) العدد الأول ص ١٧٤.
٢٠. أدونيس: من قصيدة «هذا هو اسمي» (الآثار الكاملة. دار العودة. بيروت ١٩٧١).

● ●

هوامش على «الأرض الخراب»



محمد الأسعد

ما الذي يمكن أن يضيفه انسان إلى التحليلات والتعليقات والترجمات التي صدرت حول قصيدة «الأرض الخراب» لاليوت؟

■ حين توفي هذا الشاعر الانكليزي كنا لا نزال على مقاعد الدرس في عمق عاصمة عربية، وكانت الصحافة الأدبية نقداً وشعراً تكرّر هذا الاسم على أسماعنا، ويرفقه الشعراء العرب بآيات التبجيل، ويزهون بأن يكونوا من الذين تأثروا به بينما دأبت الكتابات النقدية على الاشادة بآرائه، واقتطافها هنا وهناك، بمناسبة وبلا مناسبة.

كان اليوت إذن قد شكل مرجعية مهمة ورئيسة لكمية لا بأس بها من الكتابة النقدية والشعرية، فقد بدأ د. محمد النويهي بنظرياته في لغة الشعر حين كتب «قضية الشعر الجديد» (١٩٦٤)، وذيّل الشعراء منذ السياب في الأربعينيات قصائدهم بإشارات إلى ما اقتبسوه منه. بل مضى بعضهم إلى «محاكاته» بكل معنى الكلمة واستعاروا أجواء «بوسطن» و «نيوانكلند» و «لندن» بكل ضبابها ووحل شوارعها الخلفية، ودخان مصانعها، وبرودة غرف عوانسها.

كان اليوت إذن أسطورة.. وأيضاً بمعنى الكلمة، سواء في أساليبه النقدية أم أساليبه الشعرية بالنسبة للثقافة العربية.

ولا ندري كم هو عدد الذين أخذوه مباشرة عن الانكليزية، وكم هو عدد الذين اعتمدوا على الترجمات. فطوال ما يقارب الثلاثين عاماً صدرت بالعربية ترجمات عدة «للأرض الخراب»، عن دار (شعر) في لبنان - ١٩٥٨، وعن دار المعارف في مصر - ١٩٦٦، وعن دار شعر مرة أخرى - ١٩٦٨، وعن مجلة (الآداب الأجنبية) في سوريا - ١٩٧٥. وأخيراً عن المؤسسة العربية للدراسات - ١٩٨٠، بالإضافة إلى ذلك تُرجم كتاب ف.أ. ماثيسن «اليوت ناقداً وشاعراً» في العام ١٩٦٥. وحفلت المجلات بترجمات لبعض أعماله النقدية. والشيء نفسه يمكن قوله عن أعماله المسرحية، إذ نشرت شذرات منها ثم صدرت مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» قبل بضع سنوات. وهذا الزخم الإليوتي، وهذا هو المدهش، لم يرافقه زخم يوازيه في اصطناع دقائق أساليب إليوت، أو الاعتناء الدقيق بمذهبه، بل رافقه زخم يكاد يكون مشوّهاً، اتصف بالقصور شعراً ونقداً.

وقد لاحظ د. احسان عباس منذ العام ١٩٦٥ «أن الأسس الصالحة لنا في مجال التأثر باليوت قد أغفلت: وبيان ذلك أن إليوت الناقد المؤمن بقيمة الموروث، الذاهب في شعره وجهة «درامية» والمتحدث عن النزاهة النادرة في احساس الشاعر بعصره، لم يؤثر في الشعر العربي المستحدث الذي يحاول أصحابه أن يجذّوا صلتهم بالموروث، وهم غارقون في رومنطيقية ذاتية ممرورة، مباينون لدقة الإحساس بالواقع من حولهم، مأخوذون بفكرة الوطأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدينة المعاصرة، فيما الواقع من حولهم أكثره ريفي يتطلب تطويراً وتثقيفاً وعلماً وخبزاً ودواء، متألمون من انهيار الحضارة المعاصرة وأمتهم تستشرف البناء وتحاول النهوض وتريد أن تقيم لنفسها أسساً حضارية..».

إذا كانت هذه الجوانب قد أغفلت كما يقول د. احسان عباس، وهي أهم جوانب تجربة اليوت.. إذن ما الذي أخذه المثقفون العرب؟! لقد أحدثوا باطلاعهم على هذه التجربة مفارقات عجيبة، فبدل أن يحتذوه في رؤيته إلى التراث، جعلوه تراثهم أي جعلوا اليوت مرجعهم، وبمجال تلمس العلاقة بين الشاعر وثقافته القومية! وهذه مفارقة عجيبة لأن اليوت لم يطرح نفسه هكذا، بل قال حرفياً في تفسيره لعلاقة الشاعر بتراثه «إن من علامات الشاعر الناضج أن لا يختزن فقط الموروث الذي ظل معطّلاً من قبل بل أن يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة».

ويصف «الحس التاريخي» الذي لا يستطيع الشاعر أن يستمر شاعراً من دونه بعد سن الخامسة والعشرين بقوله: «إنه إدراك لمضي الماضي وشهوده في الحاضر معاً. أن يكتب وقد تمثل جيله في مخ عظامه، وأن يحس بالإضافة إلى هذا بأن الأدب الأوروبي منذ هوميروس، وأن أدب بلده كله في نطاق ذلك كله لهما وجود معاً وفي آن واحد. وفي أنهما يؤلفان نظاماً مجتمعاً في آن معاً..».

ولو خرج عربي وحاول محاكاة هذا التحديد وقال إن الحس التاريخي للشاعر العربي يتضمن أن يكتب وقد تمثل جيله في مخ عظامه، وأن يحس بالإضافة إلى هذا بأن الأدب العربي منذ ملحمة جلجامش وبعل وعنات وكتاب الموتى، وأن أدب بلده كله في نطاق ذلك كله لهما وجود معاً وفي آن واحد... الخ. لو خرجت هذه المحاكاة لقلنا، إذن ثمة استفادة من اليوت، ولكن حتى هذه المحاكاة ما كانت لتنتج شيئاً لعدة أسباب:

أولاً: شاعت في الثقافة الأدبية دلالات مضللة حول مفهوم الحس التاريخي، فقد قفز الناقد المتأثر باليوت كما قفز الشاعر عن تاريخه المتعين إلى تاريخ عام ذي ملامح غائمة للانسانية، وجاءت هذه القفزة تحت وهم أن شاعراً من وزن اليوت لم يكتسب مكانته إلا لأنه قفز إلى الثقافات الشرقية والثقافات الأوروبية. وتناسوا أن اليوت تعامل مع هذه المكونات من مركز محدّد، هو بالضبط المركز الذي محوره حول التراث الأوروبي باعتباره موروث الشاعر.. أي الشاعر الغربي. أما الشاعر العربي الذي لم يُتعب نفسه في اكتساب «موروثة المعطّل» فقد استعمل موروث الغربي الجاهز فلم يأت الا بالمضحكات من الأمور.

وقد شاعت بالإضافة إلى ذلك دلالة مضللة حول مفهوم الإحساس بالعصر. فمثل هذه اللفظة التي يستخدمها اليوت أو غيره من مثقفي بقايا الامبراطورية البريطانية ليس المقصود بها عصر الشاعر العربي أو غيره، بل المقصود بها أن ممثلي العصر حقاً هم من الغرب تحديداً، وخارج الغرب والدوائر التي يتعامل معها لا وجود لمفهوم العصر. وهكذا، فإن لفظة العصر تعني تحديداً العصر كما يراه الغربيون، وكان عصراً غارباً انطلاقاً من حقيقة غروب شمس الامبراطورية عن أجزاء كبيرة من الكرة الأرضية، ولا شيء يدعو إلى افتراض أن هذه الأجزاء قد لفّها الظلام، ونخرتها حياة أوروبا الهرمة. ولا شيء مطلقاً يدعو إلى الافتراض بأن إحساس اليوت «بالعصر» يعني تلقائياً احساسه بعصور كل الشعراء غربيين وغير غربيين.

إن رؤية اليوت أو أي شاعر آخر ليست إلا رؤية فرد أو طبقة في أقصى حالاتها. إنها تعبير عن جهد لإدراك «الجوهري» و«الأساس» محدداً بثقافة ومطامح والتزامات شاعر محدد، ولهذا من الطبيعي أن تتعدد الرؤى الشعرية ضمن الثقافة الواحدة في هذا الاتجاه أو ذاك.

ثانياً: في العلاقة بين الأسطورة والواقع، أو بين المثال والتاريخ حدث سوء فهم خطير ما زالت آثاره ماثلة في الممارسة الشعرية والنقدية العربية، فقد نُظر إلى جهد اليوت التقني في استخدام الصعيد الأسطوري والإشارة إلى قراءته بمعزل عن الهدف الكلي، أي تقديم الخبرة الواقعية الأصيلة. فهو لم يستبدل الأدب بالحياة ولا انصرف إلى نظم القصص الأسطورية، ولا حاول استعراض سعة اطلاعه، بل اتجه نحو تكثيف الاحساس بالعصر كما يراه. ولهذا نلاحظ مثلاً أن قصيدته «الأرض الخراب» مجموعة متلاحمة الأجزاء من إشارات إلى قصص أسطورية ومشاهد من الحياة اليومية، وأغان شائعة ومقتطفات من كتّاب وشعراء.. وصعيد عام استمده من قصة الأرض التي تعاني القحط والجفاف بسبب ملكها العقيم، والتي تنتظر مخلصاً يعيد إليها النماء. وكانت هذه الفكرة معادلة لحياة الغرب المعاصر في ظل الحرب العالمية الأولى.

ولعل هذا الإلحاح الاليوتي على الصورة البصرية والاقتصاد في التعبير، ووعي الانحطاط، وتحويل الأفكار إلى احساسات، وبعث الفروق، هو الجانب المضيء الذي لم يلتفت إليه المثقف العربي.

وهكذا أُخذت مهارات اليوت شذرات منفصلة وأصبحت الأسطورة في الشعر العربي منفصلة عن غايتها الواقعية، وتحول الشاعر عن وعي الانحطاط إلى الموضوعات الانسانية العامة الشائعة في كل العصور. وبدت (الدرامية) تلك النزعة التي تستهدف بعث الاحساس عن طريق الحدث والمكان مجرد سطور حوارية خالية من أي اتجاه.

هل كانت الثقافة العربية غير مؤهلة للاستفادة من اليوت؟ يمكن الاجابة عن ذلك بالايجاب، وذلك أن للاستيعاب والاستفادة شروطاً، وكما أن التراث الخاص بأمة من الأمم بحاجة إلى جهد لاستيعابه وإدراكه أو اكتسابه من قبل أبناء هذه الأمة نفسها، فإن تراث الغير بحاجة إلى قدرات أعلى وجهد أمتن لاستيعابه.

إن اليوت ليس شاعراً فقط، ولكنه شاعر وموروث وواقع معاصر للثقافة الأوروبية، ومثل هذه المجاورات - هذا إذا جزأنا جوانب الثقافة الأوروبية - ليست منفصلة عن منتجاتها سواء كانت شعراً أم نقداً. وليست هذه المنتجات منفصلة عن الحقول الثقافية الأخرى. وليس من المبالغة القول بأن شاعراً مثل اليوت على هذا القدر الكبير من المعرفة بتيارات الثقافة الأوروبية منذ هوميروس حتى الآن، لا يمكن استيعابه إلا باستيعاب مثل هذه الثقافة. ولا ينطبق هذا الشرط على وضعيتنا التي ما زالت ترى الشعر طرباً ودندنة، ومدحاً وهجاء، ولا تعرف للأصالة من مدلول غير تكرار المألوف، وللتفرد معنى إلا معنى الشذوذ والمروق. ولا ينطبق هذا الشرط على وضعيتنا التي تعاني من تشويه أوسع يمس بنية مجتمعاتها الانسانية وليس فقط من المفاهيم المضللة التي هي المواليد الطبيعية لهكذا تشوه.

نعني بذلك هذا الاطراح المتسارع لبنية المجتمعات المنتجة ذات العلاقة بترابها ومياهها وانسانها والتشكل في هيئة مجاميع هامشية هي ليست في حساب التاريخ، كما هي ليست في حساب ذاتها.

لقد أثارت اعجابي ترجمة عنوان قصيدة اليوت «الأرض الخراب» إلى «الأرض اليباب» كما ترجمها دكتور احسان عباس، ومن بعده يوسف سامي اليوسف، ثم د. عبدالواحد لؤلؤة.. ولكنني أجد في نفسي ميلاً إلى اعتماد «الأرض الخراب» رغم وجاهة مبررات «اليباب» وذلك لأن القصيدة لا تتحدث عن فقدان الماء فقط ولا افقرار الأرض بل وأيضاً عن خراب القيم.. والانسان من الداخل.

إن الأرض الخالية من الماء والانسان - كإنسان - هي إلى الخراب أقرب.. فهو أشد شمولاً وأوقع معنىً. □

بدلاً من أن يحتذوه في رؤيته الى التراث جعلوه تراثهم



نحو مفاهيم نقدية مغايرة

هـزار شتـات
سورية

■ هل يتضمن التغيير أي بعد ايديولوجي في ظل صراع ديماغوجي قائم منذ نشوء الكم التراكمي، خصوصاً وأن التزييف ما زال يقوم بواجبه بكل أمانة وفاعلية؟

إن أي صراع ايديولوجي (باطني) ممتد عرضانياً لا يستطيع القيام بأي دور مهما تبلور وتمنهج بأبعاد شكلانية ذات قوالب هيكلية قابلة لاستيعاب المزيد.

لقد زعم «بودلير» أن أي شكل محدد لا يستطيع أن يؤدي وظيفته مهما بلغ من عمق، فالأساس هو اللاشك واللاحد.

أعتقد أن أي تفكير لبداية أدب مغاير، قوامه التغيير. التغيير غير المقيد لا بد له من أن ينطلق من الأفلاطونية التي وصل إليها بودلير مع التحفظ على المفرزات السلبية التي صاحبت أزمة الحضارة.

ما هو دور النقد في هذه المعمعة؟

يتحتم في ظل وجود لاغائية أدبية ايجاد أبعاد جديدة في مفاهيم النقد بحيث تستطيع توجيه تلك اللاغائية نحو تفسير أكثر شمولية في مفاهيم الوجود ككل، تلك الشمولية التي لا تتأثر بشكل أو بقالب شرط المحافظة على دقة الصورة دون المساس بعشوائية المضمون.

إن اللغة كأحد أشكال الديكتاتورية الفكرية تصل إلى ذروة ديكتاتوريتها وقمعها الفكري في الكتابة. ولعل الكتابة المطبوعة هي شكل أبعد من الديكتاتورية، فهذا المقال «الجاف» حوار من طرف واحد بيني وبين القارىء، ويتجلى قمعه الفكري بعدم قدرة قارئه على الرد الذي إن تم، فمن خلال قلقٍ من كمّ كبير لم يستطع حتى التنفس.

ماذا يعني الغاء دور اللغة من آلية الفكر، بل ماذا يعني اعتبار اللغة تابعاً هامشياً قد يعيق في بعض الأحيان ديناميكية التطور غير المرتبط بالتجربة «الإبداع»؟

لعل تجدد الارتكاسات التصنعية في كل حالة من حالات الانبعاث القسري للفكر موافق تماماً لما نريد الوصول إليه:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل. . .

قفا نبك. . انبعاث قسري حتمته الصورة الجياشة في نفس قائلها، لكنها سرعان ما تحولت إلى ارتكاس تصنعي يبدو واضحاً في واو العطف على المضاف إليه في الجملة الأولى (. . . حبيبٍ «و» منزل).

المطلوب استمرار للانبعاث القسري البعيد عن التصنع الكدر، الذي لا يتجلى في «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن» بل في الشرخ الفاضح لتدفق الصورة الشعرية أساساً، فهل التصنع أحد أشكال الوجود الانساني؟ ربما.

إن ما يجري للحرباء يجري بصورة موسعة في الطبيعة من الجسيم الأولي حتى الفيلسوف. ولعل عقدة اللائية التي تدفع بالإنسان إلى الرفض. . رفض ما هو قائم. . ما سوف يقوم، تتمحور كما يزعم بورودون في الأشكال المغايرة لكل ما هو متضاد. ولكن الذي يمتلك القدرة على تجيير الفضاء الداخلي لصالح الفضاء الخارجي غير موجود.

إننا لا نستطيع فهم سوبرمان نيتشه إلا من خلال قراءة سريعة له، إذ أن الإبحار في زرادشت أو حتى القراءة المتأنية له ستؤدي بنا إلى الغوص، الغوص غير المجدي الذي يتحول إلى هوس مرتبط بتأويل لا وجود له أساساً.

التجربة. . التجربة المستمرة أكبر «عدو» للابداع، فالموهبة المصقولة تجعل من الاحتراف أمراً حتمياً مكلفاً على حساب الابداع ذاته، حيث تصبح الصنعة هي الطرف الأقوى، لتغوص مع الزمن محولة العمل الابداعي إلى عمل هامشي هزيل يستجدي رضا الآخرين.

العلاقة الجدلية هي الطرف الأقوى في مستنقع الفكر لكنها سرعان ما تتلاشى عند ظهور بوادر عمل ابداعي بعيد عن المنفعة. فالشكل النفعي هو الذي يجعل من العلاقة الجدلية مفهوماً أساسياً عند التطرق إلى أية مقولة حتى في حال التجرد «الباطني» المرتبط بالوصول إلى الذات. حيث تقوم تلك الباطنية بامتصاص الومضات الابداعية وتجييرها لصالحها، والتجربة الادونيسية خير دليل على ذلك.

لسنا من هواة تقديم الوصفات الطبية، لكن الوصفات ضرورية في محاولة التفهم الحقيقي لأي عمل ابداعي كان، فالنقد البنيوي الذي يحمّل المتن ما لا يحتمل من التأويل يصبح ضرورة ملحة عندما يتحول العمل الابداعي إلى شكل تحركه الخبرة والتجربة، كما تصبح الكلمات المعجمية الطنانة ضرورة أيضاً عند محاولة اقناع «الغير» بحجم استيعابك الهائل لموضوع لا تعرف عنه أي شيء أساساً. فالفرق بين تغليب النرجسية على الحقيقة هو ذات الفرق من استيراد الصورة الذهنية وابداعها، فالعيون الكاتالونية التي تغنّى بها التروبادور على غيتاراتهم لم تك سوى ترديد لما غناه عرب الأندلس عن عيون بنات هضبة نجد، لكن محاولة ايجاد هوية حقيقية لتلك العيون السود فيما وراء سلسلة جبال البرينيه حيث تسود العيون الزرق هو ضرب من المستحيل مما أدى إلى اضفاء هوية وطنية على كاتالوني اسبانيا، تبلورت مع الزمن وصولاً إلى الآن.

ذلك أحد أنواع التدجين العرقي الذي وضع مقدماته أدب مستورد.

الحقيقة تولد ميتة. ومن العبث البحث عن ولادة سليمة طالما اننا لا نستطيع اعتبار الحقيقة غاية لأن الحقيقة بشكلها المجرد أبعد ما تكون عن الغائية. ثم لتكن الحقيقة غاية. هل من الضروري أن يكون الأدب غائياً ليكون ايجابياً؟

الأدب المدجن هو الأدب الغائي بغض النظر عن سلامة غاياته أو فسادها، فإن كنا ننشد كيفاً مدجناً فنحن ننشد أدباً غائياً، والعكس بالعكس. علاقة جدلية تدور في أبعاد سفسطائية يكون الأدب فيها هو الخاسر دوماً.

أنا أتلذذ بالكذب وأنت تتلذذ بتصديقي. مفاهيم أبيقورية ما زالت مهيمنة على الأدب بكافة أشكاله. فما المطلوب؟

نخبوية جديدة بثوب جديد.

لا وجود للبطل في المعركة. لكن وجود عنترة أمر ضروري لانتصار بني عبس، وهكذا فإن تحطيم الحدود لا يرتبط بفرد في الوقت نفسه الذي يكون فيه وجود هذا الفرد ضرورة ملحة.

ولعلي لست من هواة الفكر الماركسي، إلا أن عدائي له أقل بكثير من عدائي لـ «عنترة ولو طارت».

وهكذا فإن البدائل الأخرى التي سقطت تدفع بي ـ ولغاية ايجاد البديل ـ نحو مقولة «وحدة الأضداد» طالما أن الصراع الديمومي بين العشوائية والضرورة هو أمر حتمته وحدة هذا الصراع. □



آخر هذيانات رجل كان عاقلا جدا

حسان يوسف محمد
سورية

(١)

■ من مسرح القباني إلى محطة الحجاز، مشوار مسرحية كان اسمها فواز الساجر

ممثلون شبّان متحمسون، ملك، ملكة، دوق أو ملاكم محترف، فتاة، والد، طفل، دب، غوركي، بائع حليب أبكم، عازف، رئيس عمّال ومساعد لورشة هدم... وأنا، وكل حواسي متحفزة للاندهاش بلقاء وليام سارويان مع الساجر.

إنها اللعبة، وأنا ما زلت أحدث نفسي بعد الخروج من قاعة العرض، عابراً شوارع دمشق، مأخوذاً بما تلقيت أقذف عبر إيقاع مشيتي نثيرات ما سمعت ورأيت على فضاء الشارع.. أحاور الشخصيات، أنصت بشغف لموسيقى الكلمات، لموسيقاها.

كان يجب أن تأتي معي باميرا.. كان يجب.. أتذكرين كيف بكيت رحيله..؟

لو أتيتِ اليوم، كان فواز حاضراً بيننا رغم غيابه.. كان حضوره أكثر منا جميعاً.

لو أنكِ أتيتِ فقط، وجلسنا كملكين، نتبادل القبل بين فصول المسرحية، فرحاً بنجاحها.

المسرح هو الحب أعلنها سارويان، جسدها الساجر بأبطاله طلقات تفرقع بوجه اللعبة الأمريكية ووجه ألم وخيبة سكان الكهف*..

(*) (سكان الكهف) مسرحية تأليف وليام سارويان، وكانت آخر ما أخرجه فواز الساجر.

(٢)

كان يمشي الآن مترنحاً بالنشوة، والمسار المعتم يردد صدى دواخله.

منذ زمن بعيد كان يريد أن يمسرح شيئاً من حياته. خيّبه قلمه، كلما أمسك به ليكتب كان القلب يبكي دموعاً تنشُّ على الورق فلا تُبان الحروف التي رُسمتْ.

كان احساسه أكبر من حبر الكتابة، فلم يكتب.

ما أجادَ القلم، لكنه ما تراجع.

والعمر يتقدم والتجربة تنضج أعدَّ مسرحية على الورق، جاء بشيراتها من التاريخ وربط بينها، وأسماها: درس ابتدائي في التاريخ:

(٣)

كان الآن في الصف الأول من الخيالات الراحلة بالمسرحية التي أعدمت وهي قيد الدرس داخل رأس الخيبة.. كان معاوية يقف متسولاً نعتاً جميلاً غير/ أكبر دهاة العرب/

كانت أسطورته المدخل، الكاهن اليمني يعلن لهند بنت عتبة أنها ستلد مليكاً اسمه معاوية، فتركت زوجها، واختارت للملك القادم أباً يليقُ به فكان أبا سفيان.

وكان الختام ميتة غيلان الدمشقي على يد هشام بن عبد الملك مصلوباً على باب دمشق..

وبينما تقتطع أطرافه على التوالي، كان غيلان يتابع انتقاده للسلطة حتى يُقطع اللسان المحرِّض.

كان الممثل الذي عُهد إليه دور غيلان يرتجف ويتعرق ويكاد يبول من خوفه، ويسأل المخرج: كيف ستقطعون أطرافي؟ كيف تقدّمون المسرحية بعد العرض الأول؟ هل ستغيرون الممثلين كل يوم؟

وكان الممثل المعاوية يضحك ضحكةً تفرم الروح هازئاً وشامتاً بالممثل الغيلان.

وبين البداية المعاوية والنهاية غيلان نثيرات من المشاهد.

الجعد بن درهم يتحدى خالد القسري الذي ضحّى به أمام الجميع بعد خطبة العيد. كان الجعد يصرخ في وجهه: أنا أؤمن برب أبي ذر الطيب. لا أؤمن برب عثمان ولا قميصه.

في آخر مقعد من المسرح بعيداً عن المنصّة كانت عريب تنشد مغنية رثاءً مبكياً لإبعاد المتوكل لحبيبها الخادم:

أمّا الحبيب فقد مضى ... بالرغم مني لا الرضا
أخطأت في تركي لمن ... لم ألقَ منه العوضا

وكان السيّاف مسروراً (وأنا منذ أن سمعتُ باسمه أستغربُ ما الذي يسرّه) يقف خلف الباب لقطع أعناق العشاق وأعناق الزهور التي أهدتها لهم حبيباتهم.

كان المسرور يضحك بقهقهةٍ طويلة بينما سُمِعَ صوتٌ محزون يقول إن عزرائيل لما يقبض الأرواح يكاد يبكي من الحزن. وكان طلاب درس التاريخ الابتدائي يتساءلون عن السبب. وما كان أحد يجيب سوى صدى لصوت بريخت ملأ القاعة:

«لن يقول أحد لقد كان زمناً صعباً، بل سيقولون: لقد صمت الشعراء...».

العبارة التي قالها الساجر لزوجه فطمة ضميراوي لما نصحته: قليلاً من الهدوء يا رجل، قليلاً من الراحة.

(٤)

أنتم لا تعرفون ميرا ولا كيف عرفتها، أنتم لا تعرفون حزنها.

لماذا كل هذا الحزن؟ لماذا يا سيدة فرح السنوات البعيدة. قلت مُسكّناً كلماتي كل سنوات قهري، وأساي. ضحكت، ضحكةً متقطعة، ما لبثت أن أجهشت بالبكاء. ابتسم الدمع. أجاب. لكنني يا سيدتي ما فهمت.

تمترستْ بالصمتِ، ونظرةً ما بين الابتسام والبكاء. مددت يدي نحوها. أمسكتُ أصابعها بيدي، فاستكانت كما لو أنها تضمها أمٌّ حنون. قلت: أنا غريبٌ في المدينة. أدارت رأسها نحوي، احتجت عيناها على تعبير الغربة. أصلحت عبارتي:

أنا جديد في هذه المدينة الصغيرة، أنت تعرفين كل حدائقها، لتقودنا خطاكِ إلى مقعدٍ تحت أجمل شجرةٍ فيها..

وتابعنا الخطى.. عبرنا طرقاً مزدحمة. مررنا بحارةٍ هادئة لا بشر في شوارعها. ومن نظراتها عرفت أن لا حديقة في المدينة، ولا شجر ولا ورود.

هبطنا سلماً إلى قبو على بابه يافطة وخط كوفي: مقهى الانشراح.

وانزوينا في ركن المقهى كقطين مفزوعين. وما كان بعدها من حديثنا سوى الصمت والبكاء.

ولما خرجنا.. ولما أردنا جهات بعيدة، قالت أخيراً:

- لماذا كل هذا الحزن؟ لماذا يا سيد الحزن للسنوات كلها؟

(٥)

كان الآن أمام عتبة البيت، وكان لا يزال يتساءل: لماذا لم تجيء؟! أهي حزينة على الساجر إلى هذه الدرجة؟ ومن حزنه أمام العتبة بكى ونشج بصوت مخنوق..

وفي الصباح الباكر، مرَّ عامل التنظيفات، لَمَّ الرجل في صفيحةٍ عتيقة بمساعدةِ مكنسة وأودعه عربته، ثم سار في الطريق يلملم أقذاراً أخرى من تلك التي يرمونها في قاع المدينة، تلك التي يأمر السادة بترحيلها بعيداً، بعيداً. □

واقع الأدباء العرب ومهامهم الراهنة

جهاد نصرة
سورية

■ ماذا يمكن القول، وبكل اختصار، في هذا العقد الأخير من القرن الذي شهد أعظم التحولات الاجتماعية والعلمية والحضارية.. فيما يتعلق بالأدباء والمثقفين العرب بشكل عام؟

ماذا يمكن القول..، وقد أخذ دورهم يشهد انحساراً كبيراً، في ظلّ السمات التي تجلت في الربع الأخير من هذا القرن خاصة في منطقتنا العربية التي أتحف الله شعوبها بمختلف أنواع، وأشكال الأنظمة والأحزاب.. ولا يزال يتحفها.

لقد استفاقت في هذا القرن العديد من الشعوب في العالم، وقطعت أشواطاً كبيرة على طريق التقدم والحضارة والازدهار، مخلّفة وراءها فيمن خلفتهم، مجتمعاتنا العربية التي تعج بمئات الأحزاب والمنظمات.

لا شك أن الظروف الموضوعية، وإلى حد كبير، الظروف الذاتية للأدباء والمثقفين العرب، عرقلت وما زالت تعرقل أي دور ملحوظ لهم. لقد افتقد الكاتب والمثقف من جراء تلك الظروف الفرص الملائمة لأن يكون له دوره الملحوظ ذاك. وقد عانى حتى صار ضحية ابداعاته وثقافته إلا الذين استطاعوا تقبل أدوار قزمة، فتحولوا إلى مجرد براغي في عجلات الأنظمة أو الأحزاب.. فهُمِّش بذلك دورهم، وحجّمت مكانتهم المفترضة.

إن المثقفين بشكل عام فئة غير متجانسة وقابلة دوماً للانسلاخات والدوران وحالات الانكفاء والمراوحة، ذلك حسب درجة ومستوى التطور الاجتماعي.. وحسب هوية وشكل ومحتوى الأنظمة المتنفّذة. وبحكم أن المثقف أو الأديب المبدع الذي يحافظ على احترامه لنفسه، يرفض أن يكون مسخاً أو تابعاً، فقد عانى أولاً في الأحزاب التي انضوى فيها حيث وجد نفسه في حالة صراع مع قيادات محترفة لا تكنّ الود للكاتب أو المثقف، وتخشاه وتحاول أن تحجّمه ثم أن تقمعه.

وخارج هذه الأحزاب، اعترضت الكتاب على الدوام اشكالية العلاقة مع السلطة القائمة التي تحاول عبر شتى السبل، ترويضهم أو تدجينهم تمهيداً لإلحاقهم بجوقتها الإعلامية.. وهي تنجح في اكتساب أعداد كبيرة، ذلك يتم بفعل ضغط الظروف الحياتية الصعبة ولمعان الاغراءات التي تقدمها تلك السلطة بسخاء.

إن الكتّاب والمبدعين يجدون أنفسهم دائماً في حالة ضدية صراعية مع الأجهزة والقيادات، ومع كل ما يعيق حركة ابداعاتهم ونتاجاتهم المعبرة عن أحلام الناس المشروعة. وهم يفقدون كل قيمة حقيقية هامة، خارج هذه الحالة الضدية الصراعية. وبحكم أن الكتاب لا يملكون غير هذه النتاجات، والإبداعات من كل صنف، فإن صراعهم يتم بشكل غير متكافىء.. حيث يتطلب منهم تضحيات جسيمة ـ في بعض الأحيان ـ لا يقوى الجميع على تقديمها.

من هنا يفرض نفسه السؤال المقلق والمستمر: كيف سيكون إذن وضع الكاتب ودوره في مجتمع تملك فيه السلطة المهيمنة مختلف أنواع وأشكال الوسائل والإمكانات المادية [صحف ـ اذاعة ـ تلفزيون... الخ] حيث تستطيع إيصال كل ما يكرِّس هيمنتها إلى كل بيت؟ ومعروف الدور الخطير الذي باتت تلعبه الوسائل السمعية والبصرية في عالمنا المعاصر.

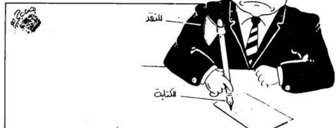
وحتى داخل الأحزاب والمنظمات التي هي معارضة للأنظمة أو مؤيدة لها، فإن القيادات المحترفة هي التي تتحكم بصحافة الحزب، ولا تترك للكاتب أو المبدع أو المثقف سوى مساحة هامشية خاضعة لرقابة صارمة، فتتضاعف بذلك معاناة الكاتب الذي يواجه منذ البداية ـ من جانب تلك القيادات ـ استصغار جاهل لقيمة الإبداع وتأثيره والدور الهام الذي يؤديه.

إن المناخ الوحيد الذي يتاح فيه للكاتب أن يخوض صراعه في التعبير عن أحلامه التغييرية وطموحاته المستقبلية هو مناخ الديمقراطية التي عادت اليوم بقوة لتشكل القضية الأساس في كل مكان من كرتنا الأرضية.

إن المتأمل في أوضاع معظم مجتمعاتنا العربية يتبين كيف ترسخت ركائز الركود، وتقلّصت إلى حد كبير أحلام التغيير، وكيف انحسر دور الكتاب والمثقفين وبالتالي انحسر دور الأحزاب نفسها. كل ذلك تم بالرغم من المظاهر السطحية للتقدم المشوه المستورد، حيث جرى بفعل التبعية الاقتصادية، استيراد شتى الأمراض الاجتماعية. فاختلطت المقاييس، وتراجعت القيم الاجتماعية، وانتعشت الانتماءات الماقبل سياسية [عشائرية ـ عائلية ـ طائفية.. الخ]، مما أدخل هذه المجتمعات في مرحلة راكدة، تميزت بانصراف الجماهير العريضة عن الاهتمام بالقضايا العامة.. وانشغالها الكلي بالهموم اليومية المعاشية والحياتية.. وكل هذا يؤكده، أن أعظم وأخطر الأحداث التي مرت بها بعض هذه المجتمعات [غزو جنوب لبنان ـ انتفاضة أطفال الحجارة المتواصلة]، لم تحرك جماهير أي مجتمع، قريباً كان من مركز الحدث أو بعيداً عنه. وفي ظل هذه الأوضاع لا بد من أن يتعرض عدد كبير من الكتاب والمبدعين، والمثقفين لحالات انكفاء واغتراب ويأس وغيرها من الحالات السلبية.

غير أننا نعرف أنه لا يمكن تغييب دور الكاتب والمثقف الذي بات عليه في الظروف الراهنة العودة إلى خوض صراع مكشوف علني تحت يافطة الديمقراطية التي أصبحت على رأس جدول أعمال البشرية جمعاء.

إن المناخ السائد يتيح خوض أو امكانية خوض مثل هذا الصراع من دون تضحيات كبيرة كما كان عليه الحال قبل عقد واحد من السنين. □





في نقد النقد

فاروق مواسي

■ يعرف قرّاء النقد وكتّابه أمراضاً أدبية. أرى من الضرورة التحذير منها وعدم الانبهار بها. وتتجلى هذه الأمراض في أساليب النقد المتبعة لدى الكثير من النقاد وعلى أكثر مستوى.

من هذه الأساليب الأسلوب الذي أدعوه (الفضفاضي). يتبدى ذلك في وصف كلمات وعبارات دون رصيد أو دقة، ومن ذلك ما يقوله الزيات في تقويم شعر امرىء القيس: «جزل الألفاظ كثير الغريب جيد السبك، سريع الخاطر، بديع الخيال صادق التشبيه». وقد سخر محمد النوهي في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» من مثل هذه التشبيهات إذ يقول: «وعبث أن تحاول أن تسألهم ما معنى هذا كله. ما معنى تجهم المعاني؟ وكيف تتجهم المعاني؟ وما هي هذه الديباجة التي يصفونها بالحسن تارة وبالصفاء أخرى..» (ص ٢٢).

ونكتشف نحن فضفاضية العبارات وانديتها إذا حاولنا ترجمة ما يقال إلى أية لغة أخرى بل إلى لغتنا نحن، عندها ندرك أن العبارات الانشائية فيها تعميم لا يسمن ولا يغني أمراً، وكثير مما كتبه ايليا حاوي على هذا النحو.

وقريب من هذا الأسلوب، الأسلوب (الشاعري) الذي يصلح لأن يكون نصاً أدبياً آخر أكثر من كونه نقداً. ولأسق مثلاً من كتاب «الرمز والرمزية» للدكتور محمد فتوح أحمد:

«وقد تركت خطى البارودي على رمال الشعر العربي آثاراً ترسمها من تلاه من الشعراء ولم يفلت شوقي، الذي جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقي وتحكماً أصيلاً في ناصية الأسلوب الشعري، ولكنه ـ في معظم تجاربه ـ يغترف من تلك الدنان التي اغترف منها البارودي» (ص ١٤٨).

وهذه الاستعارات والمجازات اللغوية في النص السابق كانت تزييناً وتدبيجاً أكثر من كونها لغة علمية محددة.

أما الأسلوب (الغيبيّ) فهو الناشىء عن ضبابية واضطراب وافتعال، ناء عن جوهر التجربة والمعرفة الحقة. وقد قال (بوالو) الفرنسي «إن ما يدرك جيداً يعبر عنه جيداً، وبوضوح». فإذا انعدم التصور الحسي للميزات المادية، انعدم التنظيم الشكلي للتصور، وانعدم بالضرورة التعبير البيِّن. ولأسق مثلاً على هذه الضبابية مما كتبته د. خالدة سعيد في كتابها «حركية الابداع» (ص ٢١٠):

«إذا كان نجيب محفوظ قد كتب ملحمة التحول، وبرهن على أنه يتحسس تراجيدية البعد الاجتماعي فإنه لم يبلغ اللحظة التراجيدية، لأنه لم يفارق موضوعيته. ولا اهتزت عنده مسافة الشهادة، ففي كل موقف تراجيدي لا بد من توتر معين، من زمن مباغت يسقط منظار الرصد ويعدم المسافة بين الشاعر والموضوع».

وعلى الذي يكابر ويدافع أن يترجم هذا النص إلى لغة العمل.

أما الأسلوب (البنيوي المتكلف) فهو آفة العصر. هذا النوع من البنيوية الذي يسوقنا شططاً، فلا يؤدي إلى مؤدىً وبمنطقية، وإنما ثمة أسهم ودوائر ومربعات واشارات ومجرد كلمات «تدوخنا». ولا بأس من مثال اجتزئه من كتاب «شربل داغر» «الشعرية العربية الحديثة» (ص ٨٥):

«التشبيه يستمر بين الأرض والمتكلم مشيراً هذه المرة إلى الازدواجية المائلة بين الطرفين التي يمكن أن نرمز إليها بالصورة التالية:

المتكلم	الأرض
اليأس = الرجاء	الخريف = الربيع

أريد ولا أريد «الازدواجية» هذه تتأكد في السطر الأخير، لا بل يعلن المتكلم عنها بوضوح».

إن مشكلتي مع كثير من هذه الكتابات أن المؤلف يثبت بطريقته أن أ = أ ولكنه غالباً لا يقول لي: ما بعد ذلك؟ وما علاقة ذلك بالمحتوى والمضمون؟ وما هو الجديد في قوله وأين الدقة التي لا تحتمل عكس ما ذهب إليه؟

ولا بد بعد هذا من أن أؤكد أن النقد القويم هو الذي يدعونا إلى تذوق النص أولاً، وذلك بعد أن تذوقه الناقد، وعالج النص منه وفيه، فتساوقت مع قراءته معرفة سيكولوجية أو اجتماعية أو بيوغرافية.. الخ. فيعلّم الناقد عبر هذا النص ولغته كما يضيء. ولا ضرورة أن يلتزم الناقد منحى أو منهجاً ثابتاً، وانما النقد حوار جدلي بين الناقد والنص، يقول الواحد للآخر ما يثري تجربة المتلقي وما يوضح أمامه معالم الطريق، ولكل نص مفتاحه. □







قصائد

محمد رضا جلالي

شاعر من تونس

أورفيوس

■ لماذا..
كلما كنستُ بيتي
ونفضتُ الغُبار عنْ أركانهِ القديمهْ
ونسيجَ العناكب..
وجمعْتُ بقايا السجائر وأعواد الثّقابْ
لماذا...
كلما أهملتُ ثوباً بائداً..
أو بقايا حذاء..
بمساميره الصدئهْ..
ومسحْتُ عن كفّي التّرابْ
لماذا..
كلما القيتُ فُتات الخبز اليابس..
والعلب الفارغة..
وأشياءَ أخرى لا أذكرها..
أجدُها ثانيهْ..!!
في زوايا الرّوح عالقهْ؟!

موت

الآن يموت كلُّ شيء:
الشاب ذو الستة وعشرين ربيعاً..
المكتبُ والسرير..
الزّوجةُ النائمه..!
ومشاريعُها الدائمه!
الآن يموتُ كلُّ شيء!
بدايةً منْ شفرة الحلاقه
وتذاكر السفر..
في جيوبك الباليهْ
إلى علبةِ السجائر
وقوارير الجُعة الفارغهْ
وصخب الحانات!
الآن يموتُ كلُّ شيء!
القصائد المتناثره..
وحبيبات الصدفه
وأخبار العالم..
في الصحيفة اليومية
ولا يبقى سوى طفلٌ حزين
بمحفظة الصوف..
وأحذية الطين بعد المطر..

الشيبة

أيّتها الشيبة البكر..
لوْ علمتُ قبل مجيئك بلحظات..
لاعتذرْتُ
وأغلقتُ دونك البابَ وقُلْتُ:
عُودي بعد عشر سنوات
رأسي ليس هُنا.
إنه في طرف الغابة
يرصُدُ حكمةَ الشجَر المُتطاول..
ويعلنُ ما يهْمِسُ به النّباتْ!!
أيّتها الشّيبةُ لو عَلمْتُ..
لاعتذرتُ وقُلْتُ:
قلبي ليس هُنا..
خرجَ حافياً مع الأطفالِ..
يُطلقُ ما في جعبتِهِ من سِهَام..
وينْصبُ شباكَ صبَابتِهِ في الفَلاةْ..
أيتها الشيبة البكر..
عودي بعد عشر سنوات.

طفولة

مرّات..
أبحثُ عن كلّ الأشياء المفقوده..
وأخوضُ زوابعَ أزمنةٍ غائمة كالبحرْ..
فأرى:
عربات الحصّادين..
في عِزّ الفجرْ..
ودخانَ مواقدنا..
وملاءاتِ القرويّات المبتلّه
بمياه النّبعْ!
مرّات...
أبحثُ حتى عن نفسي
في أزمنةٍ مالحةٍ كالدّمْعْ..
فأرى:
سيّاراتي الحجريّه..
وفخاخي..
وعرائس أختي هالهْ..
إذْ أسرقها في ألعاب محتالَه
وأرى أمّي تطبعُ فوقَ جبيني الغِرْ
قُبلاتٍ كالجَمْرْ..
لكن إذْ أبصرُ بينَ يديْها المتشقّقتينْ صِبايَ..
يَذُوبُ العُمرْ! □



تشريح الابداع في رواية «أحمد وداود»

فتحي غانم: لا يمكن للكاتب أن يتصدى بالمداد للدماء

أجرى الحوار: حسين عيد

■ آخر روايات فتحي غانم هي «أحمد وداود».

ونظراً لما أثارته من ردود أفعال متباينة بين النقاد والقراء، كان لا بد من اجراء مواجهة بين فتحي غانم وعالم روايته، في محاولة للاقتراب من عملية الابداع الفني لهذه الرواية، وتشريح ما يكتنفها من غموض

ـ لنبدأ أولاً بموقف النقاد من روايتك.. كيف رأوها؟ وماذا كانت ردود أفعالهم إزاء قراءتها؟ وما هو رأيك فيما كتب عنها حتى الآن؟

ـ هناك نقد كثير قرأته عنها باعتبار أنها تعبير عن فلسطين والقضية، ورؤية الثقافة العربية والثقافة الأوروبية والصراع بينهما.

وجهات النظر ـ كما تعرف ـ بالنسبة إليّ مقبولة لأن العمل صحيح أني أنتجته، لكن تفسيره ليس ملكي، بل هو ملك لمن يقرأه ويريد تفسيره. لكن الشيء الذي بدا لي مثيراً للدهشة والسخرية، أن هناك من كتب في جريدة «الأهرام» أنني استخدمت الموت كحيلة لأني أختصر الأحداث. والحقيقة أن الموت اليومي هو أبرز حقيقة في أحداث فلسطين اليوم، فكيف أضع الموت كحيلة؟!

لم أفهم.. هل تكرار الموت اليومي يجمد مشاعر الناس؛ بحيث أنها تتصور أن الموت حيلة؟!

وهناك أستاذ أكاديمي يتساءل: كيف تتم الرواية كلها من خلال لحظة موت؟ بمعنى أن هذا البعد الزمني لا يكفي!

ـ إنه لا يمتلك أي فهم لبدهيات العمل الروائي.. وهذا هو المحزن في المسألة..

ـ (مقاطعاً، ليوضح) هذه اللحظة الفنية يمكن أن تشمل ألف سنة.

ـ وهذه اللحظة يمكن وضعها على الورق في مئات الصفحات، وهي مجرد لحظة بقياس الزمن العادي..

ـ نقطة الموت التي كانت مفتاح العمل لي في الرواية، هي التي توقفت أمام استيعاب الآخرين لها، هي إذن أزمة كتابة؛ حين نتصدى لقضية قومية على أعلى وأخطر مستوى، أحداثها تجري، دم يسيل، ونتناولها روائياً، فلا بد أن تواجه بهذا المستوى من رؤية المسؤولية فيها، لا أن تواجه بمستويات النقد المحدد، وإلّا تحولت المسألة إلى أنني أستخدم حيلة الموت، ويصبح الأمر غير مفهوم.

ـ إذن لنرجع إلى البداية.. كيف نبتت لديك فكرة الرواية؟ وكم من الزمن عايشتها؟ ومتى قررت كتابتها؟

ـ بدأت الفكرة باتصال من المخرج سعيد مرزوق. وكان قادماً من الكويت، وقال إنه مكلف من المسؤولين بالإعلام بمنظمة التحرير عن عمل فيلم على المستوى العالمي لمواجهة مجموعة الأفلام التي تصدر عن الصهيونية في الغرب مثل «يوم الأحد الأسود»، «غارة على عنتيبي» وغيرها، وهي تمجّد البطل الاسرائيلي وتظهر العربي على أنه إنسان متخلف، ضعيف، مكسور. وكان المطلوب أن يُكتب شيء لموازنة هذا من ناحية الفلسطيني العربي بأن تُعرض له صورة مشرّفة على المستوى العالمي. فأخبرت سعيداً بصعوبة تنفيذ الفكرة لأن المنظمة تريد شيئاً إعلامياً دعائياً على مستوى العالم. لكن على مستوى العالم، لا بد من أن يكون طرح القضية على أنها قضية إنسانية أولاً، وأن اليهودي والمسلم والمسيحي كلهم سواء، وأن نظرة الإسلام للأديان، ونظرة المسلم بالذات، أن يعامل أهل الكتاب بالقسط والعدل دون تسلط أو تجبّر أو سيطرة، بل العكس فهم شهداء بالقسط أي بالعدل على أهل الكتاب بنصّ القرآن، أي أنهم مسؤولون عن التعامل معهم بالعدل.

وقلت له: هل لو تمت المعالجة بهذا الشكل، ألن يراها البعض في المنظمة خيانة للكفاح وتخريباً للقتال والنضال؟

وطلبت مهلة للمحاولة.

ـ متى كان هذا الحوار؟

ـ كان هذا الحوار في نهاية سنة ١٩٨١، في صيف أغسطس ١٩٨١..

وأنجزت معالجة سينمائية بين عائلة يهودية وعائلة مسلمة، كتبتها في حوالى أربعين صفحة فولسكاب، وتمّ عرض المعالجة على المسؤولين بالمنظمة، وأخبرني سعيد بموافقتهم. وحضر إليّ مندوب منها مع سعيد، وأخبراني أنهم سينفذون الفيلم، بعد أن قُبلت الفكرة تماماً من جانبهم، وأنهم اتصلوا بياسر عرفات في بيروت وأخذوا موافقته، وسيكون تمويل إنتاج الفيلم من الدول العربية بحيث تساهم كل منها في تمويل الفيلم وإنتاجه.

ثم وصل إلينا ونحن في زيارة للصين عام ١٩٨٢ ـ ضمن وفد يضم صلاح جلال نقيب الصحفيين في ذلك الوقت ومكرم محمد أحمد رئيس تحرير مجلة المصور، وأنا وممدوح رضا رئيس مجلس ادارة دار التعاون ـ خبر غزو اسرائيل للبنان، فتحدثت وقتها مع مكرم وأخبرته أن مشروع الفيلم يبدو أنه دخل في دور آخر. وهذا عيب أن تتناول موضوعات عن احداث تجري لأن هنا منافسة حقيقية بين الدم المسفوك يومياً والمداد المسفوك على الورق، فلا يمكن للكاتب أن يتصدى بالمداد للدماء لأنها عملية مستحيلة.

وطلب مني مكرم أن ينشر المعالجة في مجلة (المصور) التي يرأس تحريرها، فأخبرته أنني لو نشرته، سأنشره كرواية وليس كمعالجة لفيلم سينمائي، مكتوب بلغة سينمائية ليترجم من خلال مخرج ومصور إلى مشاهد سينمائية لأن من يقرأ لي ينتظر أن يقرأ لي رواية، وكتابتها بهذا الشكل ◄



ليست في المستوى الذي يليق برواية.

- وماذا تمّ بعد ذلك لمشروع الفيلم؟

- توقفت فكرة إنتاج الفيلم لأن القسم الذي كان يمثل جانب الإعلام، وكان يتولى العملية داخل المنظمة، انشق عليها، ودخلوا في صراعات، كما أجلت المنظمة مكاتبها من بيروت إلى الأردن ثم إلى تونس، وظهرت إشكالات صعّبت إمكانية تحويل المعالجة إلى فيلم سينمائي. وبذلك انتهى ذلك الجانب؛ لعدم وجود من يتابع.

- هكذا أصبحت لديك معالجة سينمائية غير مستغلة.. فماذا فعلت بها؟!

- نعم.. كان أمامي تصور للأحداث مكتوب بدقة شديدة من البداية إلى النهاية، للعلاقة بين عائلة يهودية وأخرى مسلمة، وكلاهما من عرب فلسطين. ولديّ تتابع الأحداث كعمل سينمائي.

وكان أمامي إما أن أكتبه كرواية وإما أن أتركه.

مضت سنوات، سنوات طويلة، منذ نهاية ١٩٨٢، عندما ظهرت إمكانية أن أكتبه كرواية.. كانت تأتيني لحظات، خاصة عندما تقرأ في صحف الصباح أخبار معارك ودماء تسيل، يكون تأثيرها المباشر إجهاض أي شعور أدبي لأن الشعور الأدبي يحتاج إلى نوع من الصفاء في التعبير وإلى الوقت الذي تختمر فيه الأفكار بطريقة أخرى غير طريقة ردود الأفعال الانفعالية ازاء أحداث تجري أمامنا؛ فالمعروف أن كل الأعمال الأدبية التي تناولت أحداثاً سياسية من حروب أو ثورات، كانت تتم بعد فترة سنوات من حدوثها. فكان يبدو لي أحياناً أن هذه العملية مستحيلة، وقررت أن أتركها لأنها ضد طبيعة الأشياء؛ فكيف تكتب بالمداد عن دماء تسيل؟!

وفي الوقت نفسه كانت الأحداث متبلورة بحيث كنت أنظر إليها بين فترة وأخرى، وأفكر في إمكانية أن تكون رواية، وتظل هذه العملية تراودني. لكن كلما أقترب منها، كانت مثل الفرس الجامح. أتعرف محاولة ترويض فرس جامح؟ أن تركب الأحداث وتضعها في سياق روائي، لم يكن ممكناً..

حتى حدث، أن طبيعة الأحداث نفسها، وبأن هناك دماءً تجري كل يوم، جعلتني أسأل نفسي: هل يعقل أن أكتب ورصاصة في قلبي؟ بمعنى رصاصة داخل قلبي ودمي يسيل، وبعدها قلت: إذن لم لا أكتبها بهذا الشعور؟ هنا أكون صادقاً في التعبير.

وبدأت أكتب - في لحظة الكتابة، التي كانت الرصاصة دائماً داخل قلبه، وأنه يموت - لا أملك إلّا هذا الخيط (الرفيع) الذي يصلني بالصدق، وألّا أتحوّل إلى متفرج.

عندما بدأت أتابع هذا المنطق، استطعت أن أكوّن لنفسي نوعاً من التصور الذي فيه الإحساس بالخطر والموت في كل لحظة. وهذا نوع من الإحساس - في الحقيقة - أقرب إلى الشعر. يعني تصوّر فيه شعر. ولم يكن ممكناً أن أكتب إلا بهذا الشكل. فسافرت إلى سويسرا، كما أفعل كل عام. وعلى بحيرة لوزان، ووسط جوها الهادىء جداً، كان كل الصخب والاحتدام الفلسطيني يتبلور داخلي شعراً، فكتبت فصول الرواية، ولم أستطع كتابتها إلّا هكذا.

- متى كان ذلك؟

- كان ذلك عام ١٩٨٧

- إذن هل يمكن تناول كتاب «أحمد وداود» على أنه رواية وليس معالجة سينمائية؟

- نعم.. هو رواية بالقطع..

- مرّة ثانية عُدت إلى «المعبر» الذي سبق أن استخدمته في رواية «بنت من شبرا» لنقل القارىء من الزمن الراهن إلى زمن الأحداث، وذلك في الفصل الأول من رواية «أحمد وداود» الذي حاولت أن تفصل فيه بين راوي الرواية (المريض)، الذي يعيش في القاهرة، ويحرص على تسجيل ما يجري لنصفه الثاني أحمد سالم، الذي يعيش في قرية «د» على أرض فلسطين. هذا المرض كان سنداً ضعيفاً لبناء الرواية لأن القارىء لا يجد في بقية أجزائها ما يدعمه، فبدا غير مقنع.. بل ان هذا المتكأ جاء مقيداً لحركة الرواية، حين حاول الراوي الإفلات مرتين من قبضة زاوية الرؤية الخاصة به، الناتجة عن المرض: الأولى في الفصل الحادي عشر، الذي يعبر فيه داود عن معاناته في أحد المعتقلات النازية، والتي لم يكن ممكناً للراوي مشاهدتها، فبررها الراوي بقوله في بداية هذا الفصل «داود محظوظ.. رصاص هتلر لم يقتله ولكن رصاص أقرانه قتلني، وها هو عقلي يغادر جسدي ويتابع عبر الزمان والمكان ذلك الذي جرى لداود». والمرة الثانية في الفصل الثالث عشر، خلال اقتحام الإرهابيين اليهود لمنزل أسرة أحمد وارتكاب مذبحتهم الوحشية التي لم ينج منها سوى أمه، ولم يكن متاحاً للراوي أيضاً مشاهدتها، فاضطر أن يختلق مبرراً؛ حين علق على حالتها بقوله «أشعر أن الله أنعم عليها بذهول، فلا تفهم ولا تعي، ولكن روحي تحوم فوقها، وستظل تحوم، حتى يصل إليها من ينقذها».

ألا ترى أن هذا المرض غير مقنع فنياً؟

- بالنسبة إليّ لم تكن المسألة مسألة اقتناع بالأحداث، ولكن المسألة - التي قضيت أعواماً فيها - هي أن أشعر أنني صادق فيما أكتبه، والشعور بالصدق يحتوي في بعض عناصره على المنطق، لكن هناك أشياء أخرى أشمل من ذلك. فأنا عندما أكتب من خلال الراوي، وأنا أتصور أنه شخص آخر غير أحمد، أجد أن الحسّ الصادق الذي تلبّسني حتى أكتب الرواية أن أموت مع كل شهيد فلسطيني. وكما قلت قبل أن أدرك هذا المعنى وأتلبسه، ظللت لعدّة سنوات، لا أستطيع أن أقدم على كتابتها، وعندما وصلت إلى هذا المعنى، تملكتني جرأة الشعر، فأصبحت لي القدرة على أن أتناول الأمر، ليس بالمنطق، ولكن بحرية الشعر..

حرية الشعور أعطتني الصدق بأنني وأحمد واحد، وأعطتني - في الوقت نفسه - التتويج الحقيقي لنهاية الرواية، وهو أنني عندما أسير في شوارع القاهرة أجد من يناديني كأحمد، ويتعامل معي على أني أحمد سالم الذي مات، ويمضي بي وأنا ما زلت في شوارع القاهرة إلى عالم الموت.. هذه كلها رؤية شعرية..

هذا بالنسبة إليّ شخصياً، ولا أفرضه على القارىء، حقّق لي الاندماج الحقيقي مع القضية، وأعطاني المبرر لأن يختلط مدادي بدمي. أن اندمج بها. متورطاً بشعوري. أؤكد لك أنه كانت تنتابني الدموع، وأنا أكتب هذه النهاية، أنه حتى بالنسبة للذي يكتب - هذا الراوي، ولأحمد.. لقد مضى هذا الجيل بالكامل بالكاتب بما كتب، بأحمد الذي مات، وظهر جيل آخر بحجارته وبانتفاضه، وعلينا أن نتعامل مع هذا الواقع الجديد.

لم أكتب الا بعد أن أحسست أني أموت مع كل شهيد فلسطيني

أمام هذه المعاني، وجدت الجرأة، لأن أكتب الرواية، ولكن بغيرها، مهما كان لدي من مبررات منطقية، ما كنت أكتب حرفاً واحداً. بالعكس كنت سأنظر إلى العمل وأقول: هل أنا أستغل قضية فلسطين؟! والمعنى مختلف تماماً بالنسبة إليّ.

- تثير كلماتك قضية هامة، عن مدى ارتباط الكاتب ومعايشته للموضوع الذي يكتب عنه؛ فمعظم رواياتك مكتوبة عن البيئة المصرية، عن واقع عايشته وترسّخ في وجدانك، فكتبت عنه بشكل طبيعي.

فهل يرجع الأمر هنا إلى الخروج عن المناخ الطبيعي الذي كنت تكتب عنه؛ ولذلك كان لا بد من وجود حافز خاص يقنعك بالصدق في الكتابة، ولولا أن وجدت هذا المنطلق، ما كنت كتبت؟

- كان لا بد أن أجد علاقة غير عادية لأن مواجهة الكتابة عن أحداث على هذا المستوى من الصراع الدموي، مواجهة غير عادية، فهي ليست قصة حب، وليست قصة عادية.

هذا الاندماج الشاعري بيني - ككاتب رواية - وبين الشهيد الفلسطيني، حتى أكتب عنه وهو يموت. تحوّل المعادل الموضوعي له إلى راوٍ هو نفسه الذي يموت.

وبغير هذا كنت لا أجد قدرة أدبية على الكتابة الصادقة، ولا قدرة أخلاقية على ممارسة الكتابة، بينما هناك من يموت، لأنه كان المفروض أن أمسك سلاحاً لا أن أمسك قلماً، وإلا أصبح متفرجاً، وأكون كمن يلعب بالنار.

فإذا كان هناك سؤال عن شيء يمكن أن أسأل عنه. وهنا كان السؤال الذي سألته لنفسي لأن الظروف فرضته عليَّ حين قمت بهذه العملية التي فيها نوع من الجرأة إلى حد الوقاحة، أي أن أكتب رواية عن أحداث تجري.

لقد سألت نفسي هذا السؤال، وهذا أدّى إلى التوقف وعدم الكتابة.. وقدّر أن هذا السؤال استمر خمس سنوات متتالية، كتبت خلالها روايتي «قليل من الحب.. كثير من العنف»، و«بنت من شبرا»، وانتهيت من حلقات مسلسل تلفزيوني «الأفيال».

- ولكن تأثير عدم معايشتك لهذه الأحداث.. ألم يكن أحد العوامل التي جعلتك متردداً في كتابة هذا العمل؟

- كل ما يمكن أن يقال هنا: أن هذا هو الباب الذي لولاه، لما استطعت أن أدخل عالم الرواية.

- هذا يجرنا إلى سؤال آخر حول حرية الكاتب لأنك وجدت المدخل الذي ساعدك على الدخول إلى الرواية، ولكن هناك جزءاً آخر، هو الرواية بشكلها المكتوب، بما فيها الجزء الأول الذي يدخل القارىء إلى عالم الرواية ويجب أن يكون مقنعاً له.

- طبعاً..

- مسألة المرض نفسها لم تكن مقنعة بالنسبة للقارىء، وتثير تساؤلات.

- إذن المفروض أن نجري استفتاءً بين القراء!

(ضحك)

- لنعد إلى البناء الفني للرواية. وهو بناء دائري، يتضمن دائرتين.. الأولى دائرة أحمد سالم في لحظات لقاء أسطوري مع صديقه داود، بعد أن أصابته رصاصة غادرة في القلب، فتفجر الدم وابتعد داود وهو يراه يسقط، فلم يبق له سوى ثوان معدودة في الحياة، هذه الثواني هي زمن السرد الروائي، الذي سيتم فيه الحساب، حتى يكتمل الفهم، فيستعاد الماضي كاملاً، عن طفولته ومراحل نموه وشبابه، لتكتمل الدائرة في النهاية بلحظات مصرعه. وذلك وسط دائرة أوسع، هي دائرة قريته «د»، التي كان يجري لاهثاً نحوها لأن أسرته تذبح بالخناجر وبيوتها تُنسف بالديناميت، ليستعاد ماضي القرية أيضاً في رجعات متتالية للوراء، لتتعرف تاريخها وتطور الأحداث فيها، لتكتمل الدائرة (في الفصل الثالث عشر) بمأساة ذبح سكانها. وكان من المفروض أن تنتهي فيه أيضاً دائرة مصرع أحمد بدلاً من الفصل الخامس عشر، بما يساعد على تكثيف العمل.

يترتب على ذلك أن هناك جزءاً من الفصل الأول (الخاص بالراوي وارتباطه بأحمد)، إضافة إلى الفصول الثلاثة الأخيرة، تعتبر زيادة عن البناء الأساسي للرواية، وغير ملتحمين معه، خاصة الفصل الأخير، رغم أنه مكتوب بشكل جيد ويتضمن مقاطع تقترب من أعذب الشعر، لمشاهد ثورية وتعبوية، لكنه خارج البناء الفني للعمل.

ما رأيك؟

- أنت تختار، ومن حقك أن تختار بناء الرواية، لكني كنت أتصوّر أن النتيجة الطبيعية - بالنسبة إليّ شخصياً - مع الفصل الأول، الذي يحدث فيه الاندماج بين الراوي وأحمد.

أنت قرأت الرواية. هل هناك ما يؤكد أن أحمد غير الراوي؟ وما هو تفسيرك بأنه كان يسير في شوارع القاهرة، حين ناداه شخص ما على أنه أحمد سالم، وبعدها أوصله للنهاية..

أنا لا أحكم بل أقول هذا يحدث، وروايتي كتبتها في ست سنوات

وحتى بمنطق المبرر، أن تكون هذه النهاية التي توصله للموت، من غير أن يبدأ بأنه مريض مرض الموت؟ وبعدها تحكم بذلك كله على الوضع الذي عاش فيه لأنه يعطيك المناخ، مناخ مجتمعه.

- إذن ما هي الصلة من ناحية المرض في الفصل الأول والأحداث التي تتم؟

- هناك صلة بين المرض والموت.. مرض الراوي وموت أحمد. وفي الفصل الأخير يتضح أن الاثنين واحد. فإذا كان هذا عن الأول والأخير، فيهما المرض والموت.. فما هي الرابطة بينهما وبين الفصول الأخرى التي تسميها دوائر؟

الرابطة موجودة في كل فصل، لأن كل بداية فيه تقول «أنا أموت».. فلو وضعت بدايات الفصول بجوار بعضها البعض، تجد أنها تصنع المناخ، الذي من خلاله وجدت صدق التعبير، كتبت الرواية، ووضعته في الرواية كلها.

- وهذا منطقي مع بناء الرواية الدائري لأن أحمد يموت، وكل ما يستعاد هو في لحظات الموت.. فلا بد أن تحدث مزاوجة بين موته الحقيقي والزمن المستعاد من ماضيه حتى اللحظة الراهنة لموته.

- الراوي يبدأ الرواية من أول سطر فيها، إنه سمع أنه سيموت، مباشرة..

- الراوي الخارجي؟

- نعم.. الراوي الخارجي. فإذا أحببت أن تفلسفها، وأنا لا أحب الفلسفة - «إن الأمة العربية كلها سمعت أنها ستموت»، وأن هذا النبأ سواء كان في القاهرة أو في فلسطين أو عممه كما تشاء.

هذا هو المناخ الانفعالي الذي وجدت أنه من خلاله، أجد الصدق في التعبير، وأن هناك خطاباً يمكن أن يكون أكثر مباشرة للمصيبة.

- لعل هذا يجرنا إلى سؤال آخر لأن هناك طموحاً يستشفه القارىء في الرواية، وهو أنك تجري محاكمة لما قبل سنة ١٩٤٨ وحتى الأشهر الأولى منها. محاكمة لتلك المرحلة في رواية صغيرة الحجم (١٣٩ صفحة قطع متوسط) قليلة الشخصيات، عن فترة مليئة بالأحداث، فاضطررت أن تطعم روايتك بكثير من الإشارات العابرة لشخصيات وأحداث تاريخية لعبت دوراً، أو شاركت في تلك الأحداث مثل (عبد القادر الحسيني، سعود الخضرة، فوزي القاوقجي...، وايزمان، جابوتنسكي، شتيرن، مناحم بيغن... عملية «نشك» و«عبدك ومخلصك»...)؛ في محاولة لإعادة بعث تلك الفترة، بما صعّب الأمر على القارىء العادي، ولعل هذا كان يحتاج بناءً روائياً ملحمياً.

- أنا لم أعمل محاكمة لأن المحاكمة يكون فيها حكم، وإلا فلن تكون محاكمة.

الجزء الأول من الإعداد للمحاكمة، يكون فيه سماع الشهود، وهي مرحلة عند قاضي التحقيق، وليست محاكمة؛ حيث لا بد من وجود قاض يبحث القضية ويسمع الأطراف جميعها ويسمع الاتهام.

هنا لا يوجد اتهام موجه إلى أحد، بمن فيهم اليهود.

لا يوجد اتهام، ولكن هناك وقائع تسرد.

أما مسألة الأسماء، وكان يمكن تغييرها، فقد وردت؛ لأنك تتناول قضية موجودة في التاريخ. لذلك فإن من لديه إلمام بالتاريخ أو من عايش تلك الحقبة، لن يجد ما يصدمه. أما من ليس لديه إلمام بالتاريخ، فيمكنه أن يقرأها كرواية بصرف النظر عن أن يتتبع أياً من هذه الأسماء، لن يجد شيئاً آخر يشغله عن حكاية أحمد وداود، وما حدث بينهما، ولا داعي لأن يتتبع أكثر، ولكنها مفتوحة لمن يريد أن يشاهد أكثر.

- وبذلك تكون الرواية حافزاً للقارىء؛ للعودة إلى كتب التاريخ؟

- إذا أحبَّ أن يرى أكثر، أو إذا كانت لديه معلومات.. لكن مختار العجوز حين يقول لأبي سالم إنه ذاهب إلى القدس لمقابلة «كثيرون بينهم متقال باشا شيخ قبائل بني صخر، ورافع باشا ورشيد باشا والشيخ عجلون وسليم باشا وسعد الدين زعيم الشركس وزريقات باشا نيابة عن المسيحيين».. فالمهم هنا إبراز أن هناك علاقة تجري مع اليهود. أما كون زريقات باشا موجوداً في التاريخ، فهو اسم تاريخي فعلاً.. وستأخذ الرواية طعماً آخر لهؤلاء الذين يعرفون هذا التاريخ.

- وبالنسبة للقارىء العادي؟

- يمكن أن يكتفي بالرواية بشكلها هذا، فالمهم أن أحمد كان يحارب مع الفلسطينيين الذين كان لهم قائد معين هو قاسم الحسيني (مستمد من التاريخ أم لا، كرواية)، وأن القائد الذي كان بجواره في القسطل قد قتل.

هذه هي القضية.

- هناك قضية أخرى تكررت في أكثر من موضع بالرواية، وعبّر عنها أحمد بقوله «متى يذهب عني هذا الكابوس. داهمني منذ رأيت شراكسة الانصاري قادمين يطلبون المال. الشراكسة انتهوا إلى يهود. الثعبان ما زال يغيّر جلده».

لماذا الإلحاح عليها أكثر من مرة؛ فليس حتماً على المنطقة الفلسطينية أن يوجد فيها مستغل باستمرار، فإذا تغيّر الشراكسة مثلاً، حلّ محلهم اليهود، وهكذا..؟

- أنا لا أتكلم عن الحتم، بل أتكلم عن الواقع. إن في مصر أو في العالم العربي، كان هناك باستمرار مستغلّ لعدة قرون.

هذا ما حدث، وليس لي اهتمام بالحتم، فعندما أقول الحتم، فهذا حكم. وأنا لا أحكم، بل أقول هذا يحدث.

- وهنا لا تقتصر المسألة على فلسطين وحدها، بل تنصرف إلى الأمة العربية كلها؟

- وجود الراوي يحقق هذا المعنى؛ فإن تنتهي الرواية بأن أحمد سالم الذي مات، كان يمشي في شوارع القاهرة، يحقق هذا المعنى القومي. بل يحملني مسؤولية ككاتب مصري، وهذا نوع من الصدق الداخلي يجعلني أكتب بهذا الشكل. وهذه الدلالات كأي دلالات فنية مفتوحة تماماً. ليست أحكاماً، ولكنها إشارات لك أن تتقبلها كما تريد.

- هنا تجدر الاشارة أيضاً إلى الفصل الذي أوردته عن داود وهو في المعتقل..

- (مقاطعاً) لأن الراوي بالقطع يعلم ما حدث لليهود أيام النازي وهو في القاهرة؛ فعلى الأقل كان يقرأ جرائد..

أخبار دماء تسيل تجهض أي شعور أدبي لأن الشعور الأدبي يحتاج الى صفاء ووقت تختمر فيه الأفكار

- بمقارنة أسلوب الرواية بروايتك العظيمة «الأفيال» نجده مختلفاً.. فهل يرجع هذا الاختلاف إلى تأثير الصحافة؟

- لا. تأثير الصحافة مختلف تماماً.. فالكتابة الصحفية سريعة، وهذه رواية كتبت في ست سنوات.

- إذن ما هو تعليلك لهذا الاختلاف؟

- وأنا أسألك ما الذي دعاك إلى التفكير في وجود تأثير الصحافة؟

- هنا يتبادر إلى ذهني سؤال.. هل تعيد تنقيح العمل بعد كتابته؟

- أحياناً.. نعم أحياناً أفعل هذا.

- وبالنسبة لرواية «أحمد وداود»؟

- تم التنقيح فعلاً.

- ورغم هذا يظل هناك فرق كبير إذا ما قورنت هذه الرواية برواية «الأفيال» التي كانت لغتها بسيطة، سلسة، ناصعة المفردات، واضحة التراكيب، تكاد تقترب في مقاطع كثيرة منها من أعذب الشعر.

- يخيّل إليّ أنه لا بد أن يحدث هذا، فلغة أحمد سالم في رواية «أحمد وداود» لا بد أن تكون مختلفة عن لغة يوسف منصور في رواية «الأفيال» بالضرورة، أو عن لغة مؤلف الرواية نفسه لأنه لا يوجد راوٍ في «الأفيال».. فهل وجدت في الرواية تصوّراً سطحياً أو تسطيحاً للأحداث مثلاً؟

- هل يمكن أن نظر للموضوع من زاوية النضج الفني؛ فرواية «الأفيال» عمل فني مكتمل النضج، لذا جاءت لغته مكتملة النضج أيضاً.. وهذه قاعدة عامة، أو قناعة تبلورت لديّ من ممارساتي النقدية، والأمثلة عديدة تفوق الحصر.

- يمكنك أن ترجع إلى بدايات الفصول.. بداية الفصل الأول وكل الفصول الأخرى؛ فهي تعكس المناخ النفسي الذي أشتغل عليه.

هذا التذكّر ليس تذكراً فقط بل مواجهة لضمير الفرد وللموقف التاريخي الذي نعيش فيه.

هذه عملية أساسية، وهي أيضاً تحدد الأسلوب، فهذا هو المفتاح الذي تعمل به؛ حتى يمكنك أن ترى الأسلوب وهل هو يتفق مع الرواية أم لا..

وأعتقد أنك إذا رجعت إلى البدايات، يمكنك أن ترى أبعاداً كثيرة لأشياء تجاهلتها لأنك أردت أن تنظر فقط إلى الدائرتين، ورغم أن هاتين الدائرتين ليستا معلقتين في الفراغ، بل هما داخل نسيج من انتظار وتوقع الموت.. □

الغرباء لا يصلون

فخري صالح

«وصول الغرباء» [redacted]

شعر

أمجد ناصر

«رياض الريس للكتب والنشر». لندن ١٩٩٠

■ لقد قلت في مقالة سابقة[١] إن شاعرية أمجد ناصر تكمن في قوة الخيال الجامح التي تستطيع توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء. ويبدو أن أمجد ناصر يحاول أن يقيم شعرية قصيدته على هذه القدرة المولدة للصور التي تبدو متنافرة العناصر للوهلة الأولى، ولكن تأمل البؤرة النفسية التي تصدر منها سيهدينا إلى سبب جمع هذه العناصر المتنافرة ظاهراً. في «وصول الغرباء» يجري التعبير عن الإحساس بالاغتراب عن المكان ـ المنفى بإقامة عالم غير مألوف تختلط فيه صور الماضي بصورٍ مستمدة من الكتب والثقافة حيث يعمل الشاعر على تغريب صور البيئة البدوية المستمدة من الذاكرة نازعاً إلى إضفاء المزيد من الظلال على هذه الصور التي تشكل بؤرة المشهد الشعري وجوهر دلالته. ولتوضيح ذلك نقول إن الكتابة الشعرية لدى أمجد ناصر تقوم على تهميش الموضوع الأساسي الذي ينسج حوله قصيدته أو إقصاء الصور المولِّدة للقصيدة وتذويبها في سلسلة من الصور التي تبدو غريبة على الصور المتناسلة من ذاكرة ضمير المتكلم. إن القصيدة هي عملية مبنية على إضفاء النية والقصد بتغريب المشهد وإضفاء طابع أسطوري خارج عن المألوف عليه.

لنأخذ على سبيل المثال قصيدة «وصول الغرباء» وسنجد أنها قائمة برمتها على عملية تغريب المشهد وتحويل وصول الغرباء إلى مدينة غريبة إلى سلسلة من التذكرات المرفوعة إلى مقام أسطوري أو المختلطة بلغة ساحرة تلعب على المشهد المألوف لتعطي دلالة عكسية. وهكذا تلعب قوة الخيال بالذاكرة مولدة صوراً جديدة دافعة مشهد الإحساس باللا ـ الألفة إلى أطراف القصيدة.

الغرباء الذين جاءوا من الضفاف الأخرى
تمركزوا في قلاعٍ تشرفُ على طرق البريد.
فكّر في أغرار يترصدون السعاة في الأزقة
ويجبرونهم على الاعتراف بالمصادر الغامضة للعناوين.
فكّر في عارضي الأحوال ومدبجي الرسائل
وهم يغطون على دكك خشبية، وبين فيئةٍ وأخرى يطلقون صبيانهم إلى أسواق الجملة لاصطياد فلاحين
وبدوٍ
ضلّوا الطريق إلى دوائر العدل والإغاثة.
(ص: ١٢)

والملفت للانتباه أن المادة الشعرية المشكلة للقصيدة هي كتلة غير متجانسة، مجموعة من المشاهد التي تتراوح بين كونها ذكرياتٍ بعيدة مروية بلغة مجازية ساحرة أو كونها تأليفاً بين مشهدٍ خيالي ومشهدٍ مستل من الذاكرة أو كتاب التاريخ. إن المادة المشهدية التي تتشكل منها القصيدة ليست سوى عملية تغريب لبؤرتها، وتلعب عملية التأليف بين المشاهد غير المتجانسة ستاراً لإخفاء هذه البؤرة التي تتركز في السطرين الأولين من القصيدة:

الغرباء الذين جاءوا من الضفاف الأخرى
تمركزوا في قلاع تشرفُ على طرق البريد.

إن العلاقة التي تنسجها القصيدة بين الغرباء وطرق البريد هي المبرر الشعري لمجموعة المشاهد المتناسلة من الذكرى والثقافة أو المؤلفة من خيالات سوريالية. وكما قلت في الأسطر السابقة فإن عملية التغريب، التي هي في الواقع جوهر العملية الشعرية بعامة، هي التي تؤسس شعرية هذه القصائد. لكن تقنية التغريب تُدْفَعُ إلى أقصى ممكناتها لتُقصي المرسلة الشعرية، تقصي الفكرة القائمة في قصد القصيدة، وتحل محلها مشاهد تشير من بعيد إلى هذه المرسلة. إننا إذن بإزاء عملية إضفاء وطمس لعذاب داخلي متصل بالغربة، ولكن هذا العذاب يعالج بإقصائه وإبعاده عن بؤرة العمل الشعري وإغراقه في طوفان من الذكريات التفصيلية والألعاب الشعرية.

إن قصيدة «وصول الغرباء» هي قصيدة مفتاحية بهذا المعنى لأنها تلقي الضوء على بقية قصائد المجموعة وتكشف عن عملية التغريب المقصودة للفكرة الوسواسية التسلطية لعلاقة الغريب بوطنه.

قصيدة «عازفو الأنفاق» مثلاً تنويع على بؤرة «وصول الغرباء» حتى وإن كانت كتبت قبلها. فالفكرة الأساسية التي يجري التعبير عنها مداورة هي نفسها علاقة الغريب بوطنه، وبالأحرى علاقته بذكرياته.

أنت هنا
وأنا ضيفٌ على مائدة الحيرة
تقلِّب معاً مساكب الذاكرة. (ص: ١٩)

ولا يفعل أمجد ناصر شيئاً في شعره سوى أنه يقلِّب مساكب الذاكرة محاولة منه لإخفاء لهفته وحنينه إلى لوعة الأخت وغيمة الأصهار ووصايا الأسلاف (ص: ٢١). لكن المهم من ناحية شعرية هو أن محاولة إخفاء الحنين المستمرة تتحول في القصيدة إلى تقنية متكررة، إلى موتيفةٍ أساسية تغرِّب نية القصيدة وتدفعها إلى الأطراف منتجةً بذلك شعرية المشهد غير المتجانس الذي يشكل، أساساً، عنصراً من عناصر شعرية قصيدة النثر. إن هذه العملية المعقدة، التي يلعب فيها الإحساس بضرورة إخفاء حقيقة المشاعر الذاتية دوراً أساسياً في تحقيق شعرية قصيدة النثر، هي التي تجعل استقصاءنا لشعر أمجد ناصر نوعاً من إعادة ترتيب الأولويات في بناء قصيدته، والأولويات في بناء قصيدته هي تلك المتعلقة بذكريات الماضي وكيفية إعادة بنائها في القصيدة. لننظر مثلاً إلى قصيدة «الماضي» وسنجد أنها، بدءاً من عنوانها، تستخدم الذكرى وعناصر الذكرى وموادها الأولية لإعادة ترتيب لحظة منسية، لحظة ◄

١ ـ مجلة «الأفق»، العدد ١٣٢ ـ ٢٢ كانون الثاني ١٩٨٧.

كثيفة يسير إليها الشعر ولا يصلها، يحاول القبض عليها ويفشل. وعلاقة العنوان هنا بمتن القصيدة شديدة الوضوح.

هو الذي يفرّ عن الحيطان
متشبثاً برغيف هائل وباقلّاء
هو الشجرة التي ترفع اسمين
في قلب مطعون بسهم.
هو رائحة الصابون الذي جلبه مسافرو الليالي.
هو فوح الثياب الداخلية للأرملة الشابة
هو الماء السري
الذي بلل الساقين لَدُن الملامسة الأولى.
هو
هذا
المطر
الفائض
عن الحاجة.
هو هذه النافذة التي لا تغير مشهدها.
هو
الذي
نمضي
إليه
ولا
نصل (ص: ٣٠)

ويفسر التعريف السابق للماضي فهم الشاعر لعلاقة التاريخ الشخصي بوسيلة الاتصال الوحيدة بهذا الماضي: الرسالة. إن الرسالة هي الوسيلة الوحيدة للاتصال بالماضي بالنسبة للغريب، هي خيطه الواهي الذي يصل الآن بتلك اللحظة الكثيفة المنقضية. وأظن أن الرسالة هي البؤرة

قوة الخيال الجامح تستطيع توليد علاقات غير متوقعة بين الأشياء

المركزية في شعر أمجد ناصر لكثرة ما يتردد ذكرها في شعره.

ماذا في رسائلك التي أرهقت السعاة
غير شكوى الشجر القانط في الهزيع
ماذا تحمل المظاريف المبطّنة بالبسملة
غير صور تصف أحوال كوكب متثائب
صبيحة زواج الأخت. (ص: ٢٩)

إننا ندور في معظم قصائد هذا الديوان حول البؤرة نفسها، حول الحنين ووسائله: الذكرى والرسالة وإعادة بناء الماضي حسب مقتضيات الحاضر بحجة القبض على الماضي في لحظة كثافة. وإذا كان القصد من ذلك هو إحداث تواصل مع أرض نائية فإن لعبة تغريب المشهد، أو رفعه إلى مقام أسطوري أو بنائه على هيئة سوريالية، يقصد منها إحداث تطمين من نوع ما أو نسيانٍ يكون الشعر هو وسيلته. ولو عدنا إلى قصيدة «عازفو الأنفاق» لوجدنا أن الاعتراف بفشل لعبة التغريب يتسرب إلى خاتمة القصيدة.

دع الحنين لسدنة السحب
فلا خراج لجباة الشعير.
أرضنا
بعيدة. (ص: ٢١)

ولو تأملنا السطور الشعرية السابقة لوجدنا أنها لا تتضمن اعترافاً فقط بل تفجيراً لعلاقة القصد (أو النية) بتقنية التغريب التي تقوم عليها القصائد جميعاً. بهذا المعنى فإن قصيدة أمجد ناصر تراوح بين الإفشاء والإخفاء. إنها تَعْمَد أحياناً إلى إقصاء الذكرى إلى أطرافها (قصيدة «وصول الغرباء») أو تجعل هذه الذكرى تحتل بؤرتها (قصيدة «الماضي») أو تزاوج بين عملية الإقصاء والصيغة المباشرة للتصريح والإفشاء (قصيدة «عازفو الأنفاق»). ولكن هذه المراوحة هي التي تؤلف شعرية قصائد أمجد ناصر وتفسر الصور الغامضة في شعره.

إن صورة مثل صورة «ملوك أقاليم الخردل/ يتنحبون من الضجر في ثياب النوم» (ص: ٢٠) لا يمكن تفسيرها إلا على خلفية طبيعة العلاقة بين الأنا الشعرية والمكان الغريب الذي آلت إليه، ولا يمكن تفسير هذه الصورة أيضاً دون أن نعرف أن علاقة الأنا الشعرية بالذكرى هي علاقة معقدة من النسيان والتذكر الأسيان أو من التذكر والاعتراف بأن أرضها أصبحت بعيدة (ص: ٢١)، أو أن «الذكريات مهجورة في المضاجع» (ص: ٢٢). لننظر إلى هذا المقطع من قصيدة «بنلوب أخرى» الذي يفسر الصورة المركزية في هذه القصائد، صورة الماضي الذي لا يصل أو الذكرى التي تفشل في القبض على الأرض الغائبة.

ليل المسافرين
ستة من ليلك على كتفي سيدة
ظلت عشرين عاماً
تحوك لفة صامتة لرجل بركبة جريحة
لم يصل. (ص: ٣٩)

إن عدم الوصول، عدم التحقق والارتواء، هي الرسالة الشعرية التي تحملها هذه القصائد، وهي البؤرة التي ينسج حولها أمجد ناصر شعره. وإذا كان ديوانه السابق «رعاة العزلة» ينسج قصائده من العزلة بوصفها نتيجة لعدم الوصول فإن قصائد «وصول الغرباء» هي وصف لوصول الغرباء لا إلى الأرض البعيدة، إلى الوطن، بل إلى أرض غريبة أخرى. وتلك هي المفارقة الوجودية التي يبني عليها أمجد ناصر شعره الأخير □

ما بين كليو ويورانيا

أنور الغساني
كاتب من العراق

«رجل يرمي أحجاراً في بئر»
شعر
فاضل عزاوي
«رياض الريس للكتب والنشر». لندن
١٩٩٠

■ تنقسم مجموعة فاضل العزاوي الشعرية الجديدة إلى قطاعين. يتألف الأول «اشارات» من ثلاثة أقسام: ذكرى نفسي؛ آثار؛ آدم يتذكر. أما الثاني «النشيد المضاد» فيتألف من ثلاثة أقسام أيضاً: كل صباح تنهض الحرب من نومها (قصيدة طويلة)، ثلاثة شبان ينتظرون الموت (قصيدة طويلة أخرى في ثلاثة أصوات)، الديكتاتور.

كتبت قصائد المجموعة في الفترة ما بين ١٩٧٩ و١٩٨٨.

الجديد لغوياً

يلفت الانتباه ما حققه العزاوي في هذه المجموعة بالمقارنة مع مجموعتيه السابقتين (سلاماً أيتها الموجة، سلاماً أيها البحر - بيروت ١٩٧٤، والشجرة الشرقية - بغداد ١٩٧٦). لقد توصل إلى لغة مبسطة، «مباشرة»، صافية ومختزلة، أي مكثفة. ثم، وهذا الأهم، المفرد لدى العزاوي يشير في معظم الحالات تقريباً إلى ما هو محدد ومقصود. إنه لا يطلق المفرد ويتركه يتحرك بعشوائية لكي يحط ويدل على شيء/ موضوع ما كيفما اتفق، ووفق قانون احتمالات التفاعل اللحظي بين القارىء والنص. هذا تعبير عن تحول أعمق لدى الشاعر يتمثل في نجاحه في التوصل إلى تحديد أدق لقضيته/ لموضوعه المركزي: التأريخ.

في هذا الموضوع العام تنتظم طائفة من العلاقات والتفاصيل التي تؤلف الإطار الأوسع لمواضيع قصائد العزاوي: موقع الانسان في التأريخ، عبثية التكرار؛ الجلادون والضحايا، البداية والنهاية؛ الفكر وموقعه... الخ. ويجري تناول هذه المواضيع على مستويين: موقع الانسان في العملية التأريخية، حدود الامكانية المتاحة له للتأثير على مسار التأريخ (وخاصة موقع الشاعر نفسه في العملية)، وقضية التأريخ العربي (المعاصر منه بالأخص).

ما بين كليو ويورانيا

من أجل فهم أفضل لهذا التوجه، من المناسب أن نُذكّر بقصيدة «إلى يورانيا» لجوزيف برودسكي(*). يقارن برودسكي في قصيدته بين كليو ويورانيا (كليو، ملهمة التأريخ، ويورانيا ملهمة الفلك في الأساطير اليونانية). إنها مقارنة بين الإنسان بتاريخه القصير على الأرض وبين الكون/ الطبيعة حيث التنوع واللانهائية.

ينحاز برودسكي إلى يورانيا التي يقول عنها إنها أكبر سناً من أختها كليو.

أما العزاوي فيبدو أنه ينحاز إلى كليو.

ما هي النتائج المحتملة لكل هذا؟ نبالغ قليلاً من أجل التوضيح: الانحياز إلى يورانيا فقط يعني التأكيد على ما هو شامل وعام وإهمال الوضع البشري و«محنة الإنسان» كمخلوق اكتسب القدرة على التفكير، أساس التناقض بينه وبين الطبيعة، والمحرك/ المعوق لتطوره. إن إهمال تفاصيل الوضع البشري أمر خطير وله علاقة بجوهر هوية الانسان كمخلوق اجتماعي مقيم مع الآخرين، أراد أو لم يرد. أما الانحياز إلى كليو فيعني التأكيد أكثر من اللازم على عامل الزمن الذي لا معنى له بالمقياس الشمولي للطبيعة والذي يتعهد للتأريخ بإعطائه معنى ما. ويعني أيضاً التشبث بالخاص والانغلاق في حدود العملية التأريخية، وفصل الإنسان عن محيطه وتفاعله مع الطبيعة/ الكون/ التأريخ على حد سواء، وتضييق مجال استقراء قضايا مثل الحياة والموت بمنحها هوية تأريخية، مع أنها ليست قضايا تأريخية فقط.

يُذكّرنا العزاوي
بـ«(...) امرأة،
تدعى
الحياة
وأحياناً
الموت.» (٨٤ - ٨٥)

واجه الشاعر الأسئلة الكبرى التي تلي مرحلة الهياج والأوهام والأحلام

ويحاول أن يعبر عن رأيه في التاريخ عامة في كثير من القصائد (الفخ، حقائق، قافلة). ويتحدث أحياناً عن التأريخ العربي الحديث بصفة خاصة فيقول في قصيدة (ضوء):

«في أسفل وادٍ يجلس أعراب
يحصون نقوداً، أعواماً ودهوراً،
ثم يرون نجوماً تسقط خلف تلال،
فيقومون إلى الليل،
وفي أعينهم ضوء الاجداد.» (١٣)

أما تقييم العزاوي للتأريخ فيصدر، في الأساس، من اعتباره عملية عبثية:

قصيدة (غياب):

«فرس تتبع الريح، كلُّ الحوافر تقدحُ - يأتي الرجال
من بيوت الزمان البعيدة، يجتمعون هنا أو هناك
يجرعون من الخمر حتى الثمالة
ويقولون أشعاراً مرة للحبيب الخؤون
مرة للحبيب الذي لا يخون
ثم يوقظهم ذات يوم هتاف المنادي بناقوسه الأبدي
فيعودون تتبعهم ريحهم
ويغيبون في حجرات الزمان البعيد
والحوافز تقدح فوق الرمال.» (٤٥)

تدلل هذه القصيدة، وقصائد عديدة أخرى، على النضج الذي بلغه العزاوي كإنسان وكعربي وكشاعر. أقول، كعربي، وأعني أننا، نحن العرب، نعيش في التأريخ دائماً، بغض النظر عن مستوى وعينا وطريقة فهمنا له. التأريخ عندنا هاجس له قوة الوهم (أو الحقيقة غير الممتحنة) في تكويننا وتوجهنا العاطفي. ولهذا، فما أن يبلغ الشاعر منا مرحلة النضوج حتى تنهض أمامه، وبدون جهد كبير، الأسئلة الكبرى الختامية التي تلي مرحلة الهياج والأوهام والآمال. أسئلة مثل: والآن، وبعد كل هذا، ما معنى هذا الذي فعلوه ويفعلونه الآن؟ والظاهر أن العزاوي يواجه أسئلة من هذا النمط. فقصيدة «غياب» لا تطرح معضلة تقييم التأريخ بقدر ما تطرح السؤال الدائم: وكل هذا، ماذا يعني، بدون أية مطالبة بالبحث عن جواب، وربما كانت صياغة السؤال هنا أثمن من أية إجابة تحاول تفسير تأريخنا على نحو ما.

غير أن تناول التأريخ على هذا المستوى من التعميم لا يترك من الناحية الأخرى مجالاً كافياً للشؤون الصغيرة/ المهمة في التأريخ،

*- Joseph Brodsky: To Urania. In: Ashberry, J. (ed.), (1988;: The Best American Poetry 1988. New York: Collier / Macmillan.

كتب



حاضره وغابره. وبعبارة أخرى: يعالج الشاعر موضوعه معالجة تأريخية ـ فلسفية مباشرة. هذه معالجة «منطقية» لا تأتي كتجريد ناجم عن تفاعل ملموسات تؤلف أساس المعالجة ومنطلقها. بالطبع، هذا تناول مشروع يُنتج ما يسمى بـ «الشعر الفكري»، أو شعر الأفكار. شعر العزاوي، في معظمه، من هذا النمط، وتجد موقعه ما بين الشعر/ الفن/ الفلسفة/ التأريخ. ولكنه يبتعد قليلاً، وبالضرورة عن الملموسية التي تؤلف في رأينا جوهر الشعر. هذا اختيار الشاعر. اختيار الطريق الأقصر إلى الفكرة وقبول بعض الخسارة في الإيحاء العاطفي.

الملموسية التي نقصدها هنا لا تعني فقط تقديم الأشياء كملموسات وعمليات وظواهر من الخارج («الشعر الخفيف» مثلاً). إنها الطريق الأطول للوصول إلى الفكرة. إنها تعني تقديم الملموسات والانتقال منها إلى التعميم، إلى طرح الأسئلة وصياغة الأفكار.

*

تخلص العزاوي في مجموعة من النبرة التبشيرية الحاضرة في أعماله السابقة. ولا أحسب أن ذلك كان سهلاً. كما أنه انتقل بالأزمة الوجودية للشاعر إلى مستوى أرحب: اعتبار هذه الأزمة جزءاً من الأزمة الأعم للإنسان. إننا نراه في أحيان كثيرة وهو يضع قضية الإنسان في إطار يجمع بين التأريخ/ الطبيعة/ الكون. ويدل هذا على انحيازه إلى كليو ليس مطلقاً، متواصلاً، ونهائياً. وخير مثال على ذلك قصيدته الطويلة «كل صباح تنهض الحرب» (٨٩ ـ ١٠٢)، التي هي، ربما، أفضل قصائد المجموعة. ومن المؤسف أن المجال هنا لا يتسع لتناول تفصيلي لهذه القصيدة. غير أننا نود أن نشير إلى أن العزاوي يرفض في هذه القصيدة الوضع الراهن للأشياء وللعلاقات، وخاصة فيما يتعلق بالعراق، ويدين العسف والحرب، ويتخذ موقفاً صدامياً هجومياً.

في هذه القصيدة محاولة جدية لاكتشاف معنى العملية التأريخية، ومحاولة للإجابة عن سؤال العزاوي المركزي: ما معنى كل هذا؟

ما هو الشعر؟

من المفيد أن نشير أيضاً إلى فهم العزاوي للشعر ولدوره. في المجموعة عدد من القصائد التي يحاول فيها الشاعر تعريف الشعر:

«(...)
سؤال: هل تكتبُ أشعاراً أيضاً؟
جواب: أكتبُ أشعاراً للتمويه، وأحياناً
أشعاراً، أصنع منها أقفالاً للروح
ومفاتيحي أرميها في نهر. (...)»
(مقابلة مع نفسي ـ ٢٩)

و«(...)
ها هي القصيدةُ مقفلةٌ
وشاعرها يفتحُ الكلماتِ. (...)»
(القصيدة المقفلة ـ ٥٩)

معظم الشعر العربي يعالج مواضيع قليلة مكرراً إياها بعبارات جديدة في قصائد

وعلى الرغم من أنه ليس من المفيد تأويل الشعر، فإن من الضروري التعليق عليه. يعتبر العزاوي الشعر، على ما يبدو، ملجأً أو درعاً للروح. وهو يحتفظ بمفاتيح قصائده. ولكن يصعب علينا أن نفهم ما يقصده أو ما يوحي به قوله إنه يكتب الشعر للتمويه. هل يريد بذلك تحويل القصيدة (فيما يخص إحدى وظائفها على الأقل) من وسيلة وإجراء لحماية شاعرها في علاقته المعقدة بالواقع إلى محاولة للمواربة ولحرف الانتباه؟ وإذا صح ذلك، هل هناك تناقض بين وظائف الشعر آنفة الذكر ووظيفته كوسيلة جبارة للمعرفة، معرفة من نحن، وإلى أين نتجه، وما هو كل هذا الذي يحيطنا... الخ؟ إن الوظيفة المعرفية للشعر أساسية. بل أن الحياة بدونها غير ممكنة، فنحن ليس لدينا خيار غير مواصلة توسيع معرفتنا بأنفسنا وبالواقع الموضوعي.

توسع العزاوي في المجموعة في معالجة مواضيعه باتجاه تأسيس (أو اكتشاف) علاقات جديدة بين الأشياء (الموضوعات) وبين هذه الكلمات. وعلى الرغم من بعض المغالاة في تشخيص الموجودات والظواهر غير الحية (تأتي الأبدية، بيت التاريخ، يقف القمع، الذكرى تقف وتجلس... الخ) فإن الكلمة لديه تمثل موضوعها. نحن هنا لسنا ازاء القضية السوريالية الشهيرة، قضية الفصل النهائي بين الكلمة وموضوعها، وإنما إزاء جدوى اضفاء صفة الحياة على ما هو جماد أو فكرة أو مفهوم أو ظاهرة لجعل تحريكها أيسر. هل هناك تناسب بين الكسب الذي تحققه هذه العملية وبين الخسارة الناجمة عن التعامل مع خلق هجيني كهذا، في رأينا: كلا. حين نقول: القمع، فإن الكلمة تُشحن بمعناها المألوف، أي بالمحتوى الملموس الموضوعي لهذه الظاهرة. أما إذا قلنا: القمع يقف، فإن من العسير أن نتصور معنى فعل الوقوف، أي أن الكلمة/ المفهوم/ الظاهرة تفقد معناها وتخسر هويتها، فلا هي مفهوم ولا هي موضوع.

ولعل من المفيد أن نذكّر هنا بأن لهذا التشخيص خطورته. هذا القطع والحل السريع للسيطرة على ظاهرة ما بإضفاء صفات ليست أصيلة فيها يبعد الشاعر عن جوهر الظاهرة، وعن البحث عن امكانيات أخرى للتعبير، ويؤدي إلى حرمان القصيدة من امكانيات معرفية وإغنائية. شعر العزاوي يواجه هذه الخطورة دائماً لأنه، في معظمه، شعر فكري، يطرح قضاياه، في الغالب، على مستوى التصريح اللغوي نفسه.

ومهما يكن، فإن الشعر العزاوي فضيلة كبرى هي أنه يطرح قضايا محددة تؤلف مادة تتيح فرصة النقاش، علماً بأن الشعر العربي المعاصر لا يقدم مثل هذه الفرص إلا فيما ندر للضعف المعروف في تحديد المواضيع التي يعالجها. معظم الشعر العربي المعاصر يعالج، على ما يبدو، عدداً قليلاً من المواضيع، مكرراً إياها بعبارات جديدة في قصائد جديدة. وقد أدى هذا إلى شيوع الاعتقاد بأن الشعر العربي المعاصر لا يعاني من فقر المواضيع وحسب، بل ومن التشوش العام أيضاً. ولعل إقامة العزاوي الأطول لدى كليو، وابتعاده بعض الشيء عن يورانيا مساهمة ثمينة في «عقلنة» شعرنا وتنظيم تشوشنا الراهن. إن العزاوي، بابتعاده النسبي عن يورانيا يتفادى التورط في معضلات لانهائية عالمها الحافل بالأسئلة المعقدة وبالمخاطر الميتافيزيقية. وعلى الرغم من أن التأريخ، الموضوع «الأسهل»، أشد حضوراً في وعينا، ورغم أهميته الآنية، فإن من المحبذ أن يخص الشاعر يورانيا بزيارة أطول في المرة القادمة. □



حبر الرغبة

عباس بيضون

«يا بنات الاسكندرية»
رواية
ادوار الخراط
دار الآداب ـ بيروت ١٩٩٠

■ «يا بنات اسكندريه» تاسع كتب ادوار الخرّاط. تسعة كتب فقط للكاتب الذي ذرّف على الخامسة والستين، وسلخ في الكتابة أربعة عقود ونيّف. ليس مكثراً ادوار الخـرّاط، لكن الكاتب الذي باشر في عشريناته كتابة لم تجد إصغاءً كافياً لفرادة فيها، وبُعد عن جادة الأدب وطرقه العريضة يومذاك. عاد في خمسيناته إلى الكتابة نفسها، وفيها من خزين صمته وتوقه ما جعلها تبدأ شبابها في الخمسينات، ولا تزيدها الستينات إلا حرارة.

كأن البداية المبكرة والاستئناف المتأخر كانا معاً خروجاً من الزمن أو انتحاءً فيه. فالكاتب في فتوته وكهولته لا يزال بعيداً عن الجادة. ولا يزال يكتب ما لا تعزّ نسبته إلى نوع أدبي. وما لا يمكن إدراجه في طريقة. إنه يكتب لمحات بل شرارات من سيرة ذاتية. لكن التذكّر هنا آلية روائية. إن الشرارات لا تنتظم ولا تلتئم، ولا تكاد تفصح عن كثير حادثة أو خبر، إنها تكشف في الغالب عن مشهد بطيء أو مشهد ثابت، حادثة لا قبلها ولا بعدها. أو قل لقطة أو لقطتين من حادثة يضيع جلّها ولا يعوّل عليه. إننا نرى باولا الايطالية التي استأجرت عند أهله مع زوجها وهي تدخل إلى احدى غرف البيت بصدرها العاري تحت غلالة القميص. ونراها تنظر إلى زوجها يجادل صاحبة البيت وهي تطلب منه أن يغادر البيت إشفاقاً على ابنها من زوجته. أما جماع الحادثة فضاع وأهمل أو لم يضع ولم يهمل تماماً. ولكنه توفّر واستدقّ في لقطتين اثنتين: الدعوة في الصدر الشفيف المرئي بقوة الرغبة وخيال الرغبة، والانفصال القاسي البارد الذي يقبله الشباب العارم الأول ولا تقبله الكهولة المتذكرة. لقطتان هما بما تنبضان به وتلمحان إليه، لكنهما ليستا نبضاً وإيقاعاً خالصاً، بل هما لحظتان «ماديتان» من جماع البصر والرغبة والتوتر. لحظتان مفعمتان برغبة يسنها الزمن ويزيدها مضاءً كأنها في مكانها لا تبارحه، أو كأنها لا تزال في توقّدها وتوقها، كأن السنين لم تفعل شيئاً سوى أن تحفظها وتصونها. فهي وقد ابتعدت عن غرضها وموضوعها، باتت في حال من التثبيت المثابر. إنها باشتعالها وحدّتها ولهفتها وحنينها، لا بمطلبها وهدفها. بل هي رغبة لا تتواقت مع مطلوبها، فقد سقط عنها في هوة من الزمن، وبات منسياً منها، أو يكاد. لقد رأى الراوية أوديت في سوق الطويلة في بيروت، فحدقت فيه وحدّق فيها، وانثنت عنه وانثنى عنها، فقد اكتهل واكتهلت، أما أوديت التي في البال. فما زال ينهكه انه لم يذق طعم شفتيها، ولا تزال يده دافئة بملمس حجرها. ولا شك أن توقه إليها تروّس وتصفّى في غمار السنين. ولعل مقابلته لها عرضاً في السوق، لم تشحذ رغبته ولم تبتعثها، بقدر ما كظمتها وهدهدتها، فنامت أو كادت تنام. ورأينا صورة أوديت في الرواية أقل غناءً وجذباً من مثيلاتها. الرغبة التي لا تشيب ولا تتعب، هي التي تستدعي صورة الأم وقد نضّت عنها وتبدّت لأول مرة في مايوهها وصورة زوجة البائع وهي تنحني بصدرها وفمها عليه، وصورة أم ميخائيل وهي تحدّثه بفمها وعينيها. صور تستدعيها الرغبة وتخلقها، فهذا الفم وذلك الساق والنهد والجلد، كل هذه لم تكن كذلك لولا انها من خيال الرغبة واستيهامها وهجسها. إنها مسحورة بها، وتشع منها. لكأنها ذرائع ومواطن ومخابيء لها. بل إن الراوية لا ينفك في ذكر الفم والنهد والساق والجلد، ولا يرتوي من هذا الحديث ولا يشبع. فمثل هذا الحديث عطش متصل. لكأن الرغبة هي في أصل «فيتشه» تغطّي الكتاب بكليته، تصنيم للعين والفم والساق والنهد، للّمسة والنظرة. فكلّ هذه لا تذكر إلا بهياج وارتجافة ومتعة سرية. ولا شك أن مثل هذه المتعة هي في أصل متعة كتابة ادوار وقراءتها، فنحن نقرأ إشاراته للفم والنهد والساق بمتعة وأنين الملامسات الأولى. ونحن لا نتعب أيضاً من ذكرها ومن اللهاث والعطش اللذين يفاقمهما هذا الذكر وينغلق عليها ومن الصدّ الذي ننتهي إليه كل مرة. صد يحفظ الرغبة والاستيهام ويصونهما.

هذه كتابة لم تجد اصغاء كافياً لفرادة فيها

دعوة الفم والنهد والجلد والعين، دعوة لا تؤتي أكلها، ولا ينتظرها غير كفّ وتعليق تواصل فيها ذبذبتها وتهويمها. لحظات معصّبة منحوتة. لحظات هي في ديمومتها وضغطها وكثافتها تكاد تكون تحفاً للرغبة وذخائر وفهارس، لكأن ما يحدث نوع من ادخار الرغبة وكنزها. ولا يتم ذلك إلا بقدر من التعليق والعزل وتجنب الهدر والتبذير والإفراط. فحفظ الطاقة في ذلك التمادي فيها والانغلاق عليها. ولا شك أن وازعاً داخلياً كان يمسك صاحبها ما وسعه ذلك عن إشباعها وتلبيتها، ويقف به عند لذاذاتها الأولى وأسرارها وإبهامها ونداءاتها ودعوتها. أهو خوف من المراس والوصال يقرنها بتبديد الطاقة (ومن ثم الحياة) وإتلافها. (احفظ منيك ما استطعت فإنه/ ماء الحياة يصبّ في الأرحام. يقول ابن سينا) أم هو خوف محدث من المرأة، يتوقى التشظي وربما الانحلال فيها، يستعذب (والعذوبة والعذاب هنا لصيقان) تبلج الرغبة وتنفسها واستبدادها.

ويستلزم ذلك كفّاً آلياً هو أشبه بحد مضروب مفروض. ذلك الحد يملي قراءة مماثلة، فلا نكف ونحن نقرأ عن الشعور أننا ننجس في هذه الرغبة المستهيمة. نتململ فيها ونلهث ونفقد أنفاسنا دون أن نجد سبيلاً إلى الخروج منها. أيكون ذلك الصدّ الذي يرتسم حداً وشرطاً وربما طقساً، هو ما يقرّب ادوار الخراط ولو مواربة ومن بعيد، من شعر الحب العربي الذي يتوخى إعلاء الرغبة وغناءها بدلاً من عرضها للمراس والتجربة وعاديات الزمن. لعل ذلك الكف لا يمتّ للعفة بأي وجه، فالرغبة هنا تجد مهدها الأول في أحضان الأم وملامسات الشقيقات والعمات، والمحرم أساس في سريتها وسحرها واستيهامها، وهي ليست نفوراً من الجسد بقدر ما هي عبادة ◄



وتصنيم له. بل الكف المتوخى المرسوم سبيل تلك العبادة وذلك التصنيم وشرطهـا وربما طقسها. انه فيما يبدو لنا كف مسرحي، قطع روائي، أو حدّ روائي، يُتوسل به لإخراج جمر الرغبة من رماد الأخبار والحوادث والتفاصيل، لعزلها عن السياق كله، وللنجاة بها من اليوميات والحوليات، ولإعلائها وتتويجها.

من هنا يتعمد الخراط في شتّى حكاياته أن يراوح في تلك اللحظات الأولى، لحظات الطلب والنداء والدعوة. وهو يستخرجها أحياناً من غير سياقها. فأم ميخائيل تتكلم بعينها ما لا تقوله بلسانها. أما ما تقوله بلسانه فكلام عن الشرف واستنكار لاختلاط الرجال والنساء في الدار التي أجّرتها ما جعلها تطلب من مستأجريها (والراوية أحدهم) أن يخلوها. أما ما تقوله بعينها، أو ما يتلقاه الراوية من بث عينيها فآخر تماماً. إنه نداء امرأة لرجل وخلوة ما بينها ودوران البث والقرب وسريان الرغبة بكلمة، ولن يخطو الراوية بعد ذلك خطوة واحدة. اكتفى منه ووقع عنده موقع الحق الصراح الذي لا شبهة فيه، لم يعارض خطاب العين (على فرضه) بخطاب الفم، ولم يرتب في أي منهما. كلاهما صحيح في موضعه. ولم يعرض أحدهما لامتحان. لقد قطع المشهد عند هذا الحد، وتركه يغلي بما فيه، ولن يفتأ يستعيده كما هو ولربما ازداد كل مرة تعييناً ومدى. التباس لا نظن المؤلف غافلاً عنه. بل هو ذريعته في الغالب لتقع القراءة في موقع مماثل، في الالتباس والانتظار والإصغاء القلق والهياج المحبوس والحجز الذي كلما ارتطمت به الموجة عادت إلى مطرحها الأول، وإلى دوامتها وارتجاجها. وربما تقصّد المؤلف القول إنه لم يذق طعم شفتي أوديت، ولم يعد إلى لقاء فتاة البار التي تذكر فجأة أنها في سابق يوم حمته من السجن وتأمل بصمت ودون تدخل رحيل باولا، وأمسك عن سؤال «سوسو» عن اسمها وتركها تغيب في الزمن. وتغافل عن تلميحات «حبيبته». وهي حبيبته بتسمية منه ولا حاجة لرضاها بها أو سؤالها عنها. فالراوية شأن

في الرواية شعر يجعلها تتقدم على الكثير من الشعراء

شعراء الحب العربي لا يملك سوى النجوى، أي إعلاء الوجد وتصعيده. ولا تسأل في ذلك المرأة، فلربما شبب الشاعر وبذل هواه لمن لا تقاسمه الهوى. وأياً كان الحال، فإن المعشوقة لا تطاول الشاعر في وجده ولا توازيه، هي دونه في ذلك ومنزلتها في العشق أقل من منزلته. لذا لا نكاد نسمع لها صوتاً، أو نستشعر حضوراً. إن صوتها لسفوله وخفوته لا يصل إلى الشعر، فلا يبقى فيها سوى كلام العاشق ونبرته وخطابه. ولربما كان إعراضها وصدها وهما أمران ملازمان ذريعة لتغييبها وإقصائها. إن كلام العاشق «مونولوغ»، فهو يكلم نفسه باستمرار. وما غناؤه إلا لسان وحدته.

وحدة العاشق هي ما فيه ادوار الخراط أو راويته القريب الكثير منه (فالكتاب تأليف من وعلى سيرة ذاتية). إنه يبث لنفسه، ويصعّد بثه كلما أيقن من خلوته، ومن تراخي الزمن والمكان بينه وبين المعشوقة. ومن صمت المعشوقة وبعدها. فالمعشوقة لا تتكلم ولا تخاطب. وهي إن تكلمت، وقلما تفعل، انقطع الغناء والنجوى وساد محلهما نثر من عاديات الكلام وسقطه أحياناً. فليس سحرها في كلامها. وليس لها على أي حال كلام. إنها تُعبد لأمر لا يد لها فيه. ولا تحسن قوله أو معاناته. العاشق لسانها، وهو وحده الذي ينطق هذا السحر الصامت الغافل عن نفسه، إنه يجعل للفم والنهد والساق كلاماً. أو يصوغ لهذه كلها ذلك الكلام المذهب الراعف الذي يناسبها أن تلهج به لو نطقت ربما ليس الحب والوجد سوى ذلك في الرواية (وفي شعر الحب العربي أيضاً). انه إنطاق السحر الغاني بكلماتنا وإعارته لساننا. فالعاشق لا يصح إلا متكلماً ناطقاً، والعشق قبل كل شيء كلام ونطق، بل هو من اجتماع العاشق وبُكم المعشوق، ومن انفراد العاشق في كلامه. والمعشوق في صمته وجماله، في هذه الحال، تهون أحداث الحب ووقائعه ومادته وتبتعد، فلا يبقى نابضاً مشتعلاً سوى المناجاة ومخاطبة غائب لا يثوب من غيابه. والمناجاة كلام هو

اعلاء وتصعيد وغناء، وهذه مسالك للكلام يحتاج معها إلى نظم ونسق وإيقاع. أي يحتاج إلى تركيب وتأليف وصنعة، يغدو بها كلاماً ثانياً وثالثاً لا كلاماً أولاً. تغلب «كلاميته» و«فنيته» على قصديته الأولى. ولا تتلقى هذه القصدية في البت رداً فورياً، ولا تتلقى رداً من جنسها، فأكثر ما تطمع به إيهام بها، أو نبر وتوقيع لها بآلة البلاغة والإيقاع والتخييل. والمهم أن الرغبة واللهفة تنتقلان إلى تملي الكلام وتجويده وضمّه ونظمه وترنيمه وترجيعه. والحال أن ذلك يفتننا في الكتاب. إذ نشعر أن الكلام يتصعّد ويتخرّم ويتفصّل ويستدق ويتبأر (من البؤرة) باكية الرغبة نفسها. كأن الغلمة هنا هي افتراع الكلام وتأنيسه واستدعاؤه وعركه وتمليّه. هناك شبق في هذا الخزين اللغوي الذي ينبجس من أغوار وطبقات عديدة، ولست أعلم في العربية المعاصرة مثيلاً له في دفقه وسعته وطواعيته. وهناك متعة واضحة هي من تمادي الرغبة وإيغالها وإطالتها في ذلك التخريم الكلامي الدقيق المتأني الذي توصف به الأماكن والأشياء، وهناك الاستدعاءات التي تنفذ بقوة الحدس والمصاقبة الباطنية إلى طبقات تصوّر وتعبير متصلة ذاهبة في العمق. دون أن تخرج من تخريها وحسيتها، نحن هنا أمام لغة ذات صلة جسدية بالعالم والأشياء، ولست أعرف لكل ذلك اسماً سوى الشعر. اسمٌ إن كانت هذه صفته، افتقر إليه الكثير من القصائد. وافتقر إليه بوجه الخصوص الكثير من الأعمال الروائية والقصصية التي تنسب الشعر إلى لفظية مرسومة ولغة عائمة وتهويم كلامي لا يستدق ولا يخاطب مقابلاً في الذهن والنفس. في رواية ادوار الخراط من الشعر، ما يجعله يتقدم على الكثير من الشعراء وفيه من الرواية ما لا يتنافى مع الشعر، ففي هذه اللغة الجسدية، ما يجعل للزخرفة نفسها حساً ونبضاً. وفي هذه اللغة لا نتعب من الانتقال بين السرد والغناء.

كتاب ادوار الخراط لا يعنى بالسياق الزمني، فما فيه ليس حوليات أو شهريات أو يوميات، وما فيه لا يفرّق كثيراً بين ذكريات الطفولة أو المراهقة أو الشباب، وقلما نحس أن هناك ثمة بنياناً متراكباً صاعداً في الزمن لمادته أو تركيبه. فالمتعة التي رأى فيها الراوية الطفل جيد أمه يتبلج أمامه بالمايوه الذي يضغط على البطن وأعلى الفخذين، هي ذاتها

التي رأى بها أجساداً كثيرة في شبابه. وإذا افتقدنا التصاعد الزمني فإننا نفتقد سياقاً آخر هو سياق الحادثة. الأحداث تستدق في موضع أو اثنين أو أكثر ويغيب جلّها في الغالب. وليس بين الحوادث حبكة نمو أو تصاعد أو تداخل أو نزاع، فهي حوادث مفردة مبعثرة. أما الذي يخترق الكتاب فهو لحظات الرغبة التي لا يفرق بينها سياق زمان ولا سياق حادثة. ولا تنبني لذلك في هرمية تجعل منها طبقات وتقيم بينها تراتباً وحلقات. إنها تندمج فوراً في بعضها البعض ويتشكل من ذلك كله مسطح شاسع لا تتوقف ارتجاجاته وموجاته وذبذبته.

كأن ذلك يحيد بالكاتب ضمناً عن التاريخ والسيرة ولو بدا أن الكتاب يخرج منهما. وليس همّ الكاتب في الواقع سرد حياته، ولكن طردها، أو طرد جلّها، طرد مراحلها وفتراتها، والإبقاء على ما ليس له عمر فيها، أو على ما يستعاد بحنين مضاعف في كل عمر. ولا يصل إلى اكتمال في أي عمر. هذا الجوهري الذي صيغ من الرغبة ومن العصب في «بنات اسكندريه». قد لا يكون سوى استعلاء على الحياة ونشدان للمطلق. تصنيم الرغبة وعبادتها لا يبتعدان كثيراً عن نزعة دينية وحنين قبطي يرعفان في ثنايا النص. فالرغبة قد لا تكون سوى عنوان كبير لحياة باطنية تنبجس من كل مكان. □

محاولة للنقد.. محاولة للتأريخ

شمس الدين موسى

«أقواس الهزيمة»
غالي شكري
دراسات نقدية
القاهرة ١٩٩٠

الكاتب شاهد وناقد ومؤرخ أدبي سياسي

■ في هذا الكتاب حمّل غالي شكري كل ما عنّ له قوله في قضايانا الثقافية المختلفة أدبية، وفكرية، وسياسية عبر أجزاء الكتاب، فضمّنها الكاتب رؤيته لكل ما تم اكتشافه في السنوات الأخيرة التي ظن البعض أن غالي شكري كان غائباً في أثنائها عن مصر.

والمطالع المتأني لأجزاء الكتاب يرى أن غالي شكري لم يكن أبداً بعيداً عن مصر، بل كان حاضراً فيها، يتمثل كل ما يجري ويراه وفق رؤيته الخاصة، فهو الحاضر بل الغارق وسط همومنا المختلفة يحملها في نفسه، ولا عجب في ذلك فغالي شكري منذ كتاباته الأولى، وهو الكاتب الملتزم، والذي لم يهتز انتماؤه أبداً، وتجلى ذلك فيما قدم الكاتب للمكتبة العربية من المؤلفات التي لا يمكن أن يتجاهلها أي محلل للثقافة المصرية بأبعادها المختلفة والمتعددة، وما طرأ عليها من تطورات، وذلك عبر مؤلفاته المتواصلة مثل (أزمة الجنس في القصة العربية)، و(سلامة موسى وأزمة الضمير العربي)، و(المنتمي)، و(مذكرات ثقافة تحتضر)، و(ثقافتنا بين نعم ولا)، و(شعرنا الحديث إلى أين)، و(ثورة المعتزل)، وروايته الوحيدة (مواويل الليلة الكبيرة)... الخ، وها هو أخيراً يقدم لقارئه الذي يعرفه جيداً كتابه الجديد «أقواس الهزيمة»، الذي توقف بنا عبر صفحاته أمام البنيات الأساسية لثقافتنا، والتي يستقر حول مفاهيمها البعض، وقدم تحليلاته وتصحيحاته المختلفة لها من خلال تعديله للكثير من المصطلحات، مع مناقشته لنقاط التناقض في الثقافة المصرية. وفي النهاية يعلن رؤيته لقضية الحداثة، وهي أوسع القضايا التي نوقشت على مختلف الأصعدة في السنوات الأخيرة، ثم يعلق على قضية محلية وعالمية الأدب المصري.

ولعل القارىء يلاحظ في أثناء تتبعه لصفحات الكتاب تشابك وتعقد الدور الذي يقوم به غالي شكري، فهو الشاهد، والكاتب، والناقد، وأحياناً المؤرخ الأدبي/ السياسي. فكل هذه الأدوار تتضح أمام القارىء في تداخل كمعزوفة سيمفونية يؤديها عازف ماهر، لكنه ليس بالعازف فقط، بل هو المصمم لها جميعاً، يؤدي تداخلات جملها الموسيقية واختراقاتها وتلاقي الآلات في نقاط محددة، ثم صمتها أحياناً. فهو المفكر كما في القسم الخاص بالمصطلحات الذي يحمل العنوان «نحو مصطلح اجتماعي للمعرفة»، وهو الناقد أحياناً ـ كما في القسم الخاص بمقدمة في الحداثة، أو القسم الخاص بالمحلية والعالمية في الأدب، وهو المؤرخ الأدبي كما في القسم الخاص بالتقاطع والافتراق في الثقافة المصرية.

لكنني أرى أن وراء أفكار الكاتب ـ على تعددها ـ نظرة الناقد الذي يعي دور الناقد الحقيقي، ولا يقتصر في موقفه عند متابعة النصوص الأدبية، أو الظواهر الثقافية. بل إن رؤيته تطل وتتفاعل مع مختلف مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية بما تحتوي عليه من فكر وأدب وفن... الخ، فهو امتداد لمدرسة عريضة في نقد الثقافة المصرية والوطنية يمثلها طه حسين، وحسين فوزي، ومحمد مندور، ومحمود أمين العالم، ولويس عوض، كما يمثل حلقة من تلك الحلقات التي أقامت صرح الثقافة المصرية الحديثة على وجه الإجمال.

ولعلني أعطي لنفسي الحق في التقاطع أو الافتراق مع أفكار الكتاب الأساسية، التي أرى أنه لا بد من التقاطع معها، أو الافتراق عنها، كما تقاطع الكتاب وافترق مع بعض الأفكار.

ومنذ البداية فإنني أوافق على فكرة الكاتب التي أقامها على أساس ما جرى في الواقع تاريخياً على صعيد السياسة والمجتمع، فمعادلة النهضة في مصر التي بدأت منذ نحو قرنين مع عصر محمد علي لم تقتصر على اعتبار نفسها معادلة النهضة فقط، بل كانت معادلة النهضة ◄



الثقافة سلطة العقل والضمير والروح والحضارة

والسقوط في الوقت نفسه، ففي الطرف الأيمن للمعادلة كانت النهضة، وفي الطرف الأخر كان السقوط وذلك عبر حقب عديدة. ولقد أسس غالي شكري نظرته - هذه - على أساس طريقة ميلاد واستنبات الطبقة البرجوازية في الواقع المصري، حيث لم يكن ظهورها مشابهاً لظهور البرجوازية الأوروبية التي وصلت إلى مرحلة الصناعة وفق تطور طبيعي واكبه تطور في أدوات الإنتاج وعلاقات الانتاج، وانما كان ظهورها كما يرى في قوله:

«ظهرت البرجوازية أساساً من كبار الملاك الذين تحولوا إلى التجارة والاستيراد والتصدير وأجهزة الدولة، وتحالفوا مع الاحتكارات الأجنبية في تحديث الأسواق وقليل من التصنيع. ومع ذلك بعد إسقاط محمد علي ومشروعه النهضوي المستقل عن الغرب والاستانة معاً. أسقطه الغرب، ولكن «رجل أوروبا المريض» لم يكن بعيداً، وبينما لم يكن رفاعة الطهطاوي أكثر من نبوءة توازي السلطان ولا تواكبه. فإن المنفى كان بانتظاره مع سقوط الحاكم...».

ولقد توقف الكاتب في مواجهة المصطلحات، التي أصبح من الشائع استخدامها كلما سنحت المناسبة، وهي مصطلحات صاغها أو سبكها الغرب، وساهمت كثيراً في حمل وجهة نظر الجهات التي صاغت تلك المصطلحات، بحيث تخرج بنا عن المعنى الحقيقي الذي نريده، إلى المعنى الغربي المقصود، فهي تحمل وجهة نظرهم على الرغم من خلافاتنا مع الكثير منها مثل الاعتدال، والاسلام السياسي، والأمة، والنهضة القومية. كما يتوقف الكاتب أمام كلمة الأزمة التي أصبحت أكثر شيوعاً من أي تعبير آخر خاصة في العلوم الإنسانية والاجتماعية بعد أن سلبت نفسها من الاستخدام الاقتصادي.

ويرى الكاتب أنه آن الأوان لمعرفة ما نتحدث عنه ويمثل ظاهرة، أو مشكلة، أو عقدة، أو التباساً، أو سوء فهم بدلاً من استعارة كلمة أزمة ووضعها على أي شيء.

وانني أرى أنه يحق لي أن أتداخل معه في نظرته للمثقفين في عالمنا الثالث - الذين يعتبرون أنفسهم سلطة، أو أنهم قد وقعوا تحت وهم أنهم يمثلون سلطة، بينما هم قوم أتوا من جميع الطبقات، فالحكم بالنسبة لهم يمثل هدفاً مثل أي سلطة من السلطات الأخرى، على الرغم من عدم إمساكهم بالبنى الاقتصادية الأساسية، ومن ثم يأتي تحليله لدور المثقف الذي عرف بشهوة السلطة وافياً، فهو يتقرب منها ويتمسّح بها، واعتبار ذلك بديلاً لقيمة الثقافة، ناسياً أن الثقافة تمثل سلطة أخرى معنوية، هي في رأيه سلطة العقل والضمير، والروح، والحضارة. كذلك أتداخل معه حول فكرته التي حددها كي تصور نظرة الفنان إلى نفسه في العالم العربي، فهو يعتبر نفسه فوق المواطن العادي، لذا يحق له ما لا يحق لأي مواطن آخر، مع إدانته لوهم الكتّاب عن أنفسهم من حيث رغبتهم أو قدرتهم على أن يكونوا نجوماً للشعب، ونجوماً للحاكمين في الوقت نفسه، ففي رأيه أن النجم الذي يدور في فلك لا يستطيع أن يدور في فلك آخر.

*

ولعلني أتفق مع الكاتب فيما أورده تحت عنوان «رسالة إلى من يهمه الأمر»، التي حلل فيها عناصر العالمية في الأدب إلى مكوناتها الأولية اللغة، والانتشار، حيث وجد أنه ليست عالمية اللغة فقط هي السبيل إلى العالمية، وليس الانتشار وحده هو الذي يفر من العالمية، والا كان انتشار الكتب البوليسية يؤدي إلى العالمية، كذلك الانتشار المذهل للكتّاب المشهورين في الصين والهند، كان لا بد أن يؤدي إلى عالمية أصحابها وهو ما لم يحدث، لكنه انتهى بعد التحليل المتأني إلى أن العالمية الحقيقية كما يقول:

«هي أن العالمية للأدب بعيداً عن اللغة، والجغرافيا والسياسة والجوائز، والانتشار... هي الحضور الإنساني للأدب والفن، وهو الحضور الذي يتجلى في الرؤيا الإنسانية للأديب والفنان...».

وإذا كان لي - كقارىء - الحق في أن أتداخل مع الكاتب أحياناً، وأكون مؤيداً لما يردد من أفكار، فإنني أرى أن للقارىء الحق أيضاً في أن يتعمق في رؤية الكاتب، بل ويعمقها من خلال تعدد الأمثلة، خاصة فيما أورده في المقولة التي ساقها في ص ١٢٣ حول العلم والفلسفة، والترتيب الذي وضعه لها، فلقد قال في مجال السرد عن إمكانية وجود أديب أو فنان كبير مثل ماركيز في أمريكا اللاتينية، أو شاعر كبير مثل «جوستينو نيتو» في أنجولا الافريقية باعتبار أن الموهبة فطرية، وقد تظهر في أي مكان في العالم مهما كانت درجة تحضر ذلك البلد، إلا أنه يرى أن ما ينطبق على الفن أو الإبداع الأدبي لا يمكن أن ينطبق على النقد، بحيث - في رأيه - يستحيل وجود ناقد كبير في مثل تلك المجتمعات المتخلفة، ومن ثم من الصعب أن يوجد في تلك المجتمعات ناقد كبير، بل إنني أضيف مقاطعاً إياه، بل من الصعب أن يوجد في هذه المجتمعات مفكر كبير مثل «سمير أمين»، أو مكسيم رودنسون، كذلك من الصعب أن يوجد في هذه المجتمعات فيلسوف كبير مثل جان بول سارتر، أو عالم كبير مثل انشتين أو فرويد أو.. أو.. كذلك أتقاطع معه بحدة في مقولته «إن النقد رسول الفلسفة، والفلسفة رسول العلم، والعلم رسول الحضارة» حيث ظهر أن الكاتب قدم الفلسفة على العلم، أي أن الفلسفة تقدم النقد لكي يحمل رسالتها، ومن ثم يرسل العلم الفلسفة رسولاً عنه. وفي هذا تقديم ما لا يجب تقديمه وتأخير ما لا يجب تأخيره، حيث قبل العلم كانت الفلسفة، فالفلسفة أمّ العلوم، ولا يمكن تقديم العلم - تاريخياً - على الفلسفة - إلا إذا ما كان غالي شكري يريد شيئاً آخر حدث حوله الكثير من اللبس، فالمعادلة يمكن أن تكون كالتالي كما أراها:

الفن باعتباره ممثلاً للوجدان الإنساني
←————
يؤدي إلى طريق الفكر والفلسفة
يوصل

الفلسفة ————→ إلى العلم
باعتبارها الضمير الشامل
توصل

وهذا يمكن أن تتوافق رؤيته مع تجربيات

التطور الطبيعي للأمور طوال التاريخ الإنساني كما اتفق عليه.

*

وإذا كان الكاتب قد اضطلع تماماً في أجزاء عديدة من كتاب أقواس الهزيمة بمهمة المفكر مزيجاً ـ وهو ما دأب القراء على تلمسه في كتابات غالي شكري، فإننا نرى أنه قد اضطلع بدور المؤرخ الأدبي، أو المؤرخ للحياة الأدبية والثقافية المصرية، وهو ما يمثل جانباً معرفياً هاماً وصولاً إلى اختيار وتأكيد أفكاره لتأييد ما يصل إليه من أحكام، حتى لو كانت هذه الأحكام تبدو ضد المدرسة الفكرية التي ينتمي إليها، فهو يرى أن الماركسية الأدبية انقسمت إلى اتجاهات محافظة وأخرى متجددة، وصل بها الأمر لاتهام النقاد الواقعيين ـ وهو ما حدث في الأربعينات وأوائل الخمسينات، وكان في رأيه أن هذه الانقسامات نتيجة هامة رصدها الكاتب متمثلة في الحوار الذي وصفه بالحوار التاريخي بين الأنا والنحن، وليس بين الأنا والآخر.

ويرى أن هذا الحوار توقف مع بداية السبعينات، واستسلم النقد للاتجاهات المعاصرة في الغرب بعد أن بدأت هذه الاتجاهات تصاب بالذبول والاحتضار في الغرب. وأرى أنه يحق لي أن أتداخل معه فيما أورده عن الاتجاهات الجديدة... يقصد البنيوية والألسنية، وأنها كانت بمثابة المنقذ لنقادنا، لأنها تغلق المجتمع بإحكام شديد تحت ستار التحليل البنيوي. ولعل في هذا الحديث نوعاً من المصداقية لم تحققه بالكامل عبارات الكاتب، مما يجعلني أتقاطع معه فيها لأن هذه الاتجاهات لم تكن جديدة بالمرة، وقد كتب «محمود أمين العالم» عن تلك الاتجاهات منذ سنوات الخمسينات كما كتب عنها «السيد ياسين» في أواخر الستينات، وتحمل مجلة (الفكر المعاصر) عدداً من الدراسات المتفرقة عنها. لكن عندما حدث الفراغ الثقافي بهجرة النقاد إلى العالم العربي، وتركهم للساحة عنوة وقصراً بمطاردة الأوضاع السياسية لهم. وعلى سبيل المثال، فالكاتب غالي شكري نفسه هجر مصر إلى بيروت ثم إلى باريس، ومحمود أمين العالم ذهب إلى باريس، وأمير اسكندر ذهب إلى بغداد ثم إلى باريس، وعبد العظيم أنيس انتهى به الأمر إلى الكويت ثم إلى الصمت، وعلي الراعي رحل إلى الكويت، وأحمد عباس صالح رحل إلى العراق، ولاذ لويس عوض في تلك الفترة بالصمت، وعبد المحسن بدر بالإبعاد من الجامعة مع غيره أمثال عبد المنعم تليمة، وجابر عصفور، وسيد البحراوي... كما أغلقت مجلة (الكاتب) كواحد من المنابر التقدمية، وكذا مجلة (الطليعة)، مما أدى إلى الانحسار، ولم يبق في الساحة سوى الاتجاهات الجديدة التي بدأت تغطي المساحات الأوسع من الصحف والمجلات الموجودة، مما أدى إلى ظهور أجيال ارتبط أفرادها بهؤلاء، بعد أن خلا المناخ للاتجاهات الجديدة التي أمن أصحابها على أنفسهم من المعارك الضارية، التي كان يخوضها النقاد أصحاب المواقف الاجتماعية.

يستحيل وجود ناقد كبير في بلد متخلف

وفي النهاية ـ إنني أرى أن كتاب (أقواس الهزيمة) يمثل محاولة فكرية هامة ـ أظن أن الواقع الثقافي يعيش درجة من الاحتياج إليها ولأمثالها، فتلك النظرة المشتملة التي تضمر في داخلها كل مناحي حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية، وفك طلاسم العلاقة بينها وفق الرؤية العلمية التي لا تتجاوز الواقع بقدر ما تشخص داءه الذي يعيش معه منذ عشرات السنين، فالبدايات الأولى هي التي انتهت إلى تلك النتائج، التي يضع كتاب غالي شكري حولها الكثير من الأقواس، أو أقواس الهزيمة. فالهزيمة وقعت لا جدال، ولكن الكتاب لا يقول إنها هزيمة الحلم في المشروع الحضاري، بقدر ما كان هزيمة للذين حملوا عبء المشروع ولم يخلصوا له بالقدر الكافي أو لم يؤهلوا تاريخياً له، فلقد ظلوا أسرى فكرة النهضة بالمفهوم القديم، ومن ثم كان لا بد لتلك الفكرة وفق السياقات التي أحاطت بها أن تؤدي إلى الهزيمة والسقوط. ولا يسعنا إلا الإشادة بتلك المحاولة التنظيرية مهما تقاطعت معها رؤانا أو تداخلت أو تناقضت. □

مزيج من التاريخ والفكر والأدب

خالد زيادة

«شاميات»
دراسات
نقولا زيادة
«رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن
١٩٨٩

■ ينقل نقولا زيادة في احدى دراساته التي يضمها كتابه الجديد «شاميات»، قول المؤرخ جونز: «إن بلاد الشام في نهاية الحكم السلوقي كانت فسيفساء إدارية». ويفيدنا المؤلف أنها كانت منوعة الألوان مختلفة الأحجام متباينة الأبعاد ـ ادارياً واجتماعياً. وقد قسمت ادارياً إلى أربع ولايات، انطاكية وأفامية وكرستيا وخلديسية، وذلك في أيام البيزنطيين. وبالرغم من اختلاف التسميات، فقد قسمت على الدوام إلى عدد مشابه من الأجناد أيام العرب والكونتيسات أيام الصليبيين ونيابات السلطنة زمن المماليك والولايات أو الأيالات أو الباشويات أيام العثمانيين، وصولاً إلى الدول في زمننا الراهن.

تقلبات المناخ حددت مصير البلاد وشعوبها

ينطلق المؤلف في تاريخه للشام ابتداء من الفترات المبكرة في التاريخ، ويخصص الدراسة للبداوة والحضارة بين البتراء وتدمر في العصور القديمة.

إن الحتمية الجغرافية وتقلبات المناخ كانت تحدد مصائر الشام ومصائر الشعوب التي تقطنها أو تقصدها، ويذكر ما يلي: «وبسبب ما كان يعتور المنطقة من تقلب في المناخ، بين الرطوبة والجفاف، كانت أجزاؤها تجذب الجماعات من المناطق المجاورة والبعيدة، على حد سواء للاستيطان فيها والإفادة من الأحوال السائدة. فإذا جفت الأرض وقل الكلأ أو انعدم، رحلت تلك الشعوب أو الجماعات إلى أماكن أكرم، أو أقل جفافاً على الأقل. وقد ◄





وصلت إلى هذه المنطقة، في الفترة الممتدة من أواسط الألف التاسع قبل الميلاد (على أقرب الأزمنة) حتى القرن الثالث بعد الميلاد، شعوب متنوعة مختلفة الحضارة، جاءتها من الشرق والشمال الشرقي والشمال، أما الغرب فقد كان الباب الذي تخرج منه شعوب هذه المنطقة إذا أرغمتها الأحوال».

توضح الفقرة السابقة حقيقة تاريخية قديمة وتاريخية. وإذا كان المؤلف يدرك هذا الواقع على مستوى المعطيات التاريخية والمصادر، فإن دراساته في «شاميات» تتميز أيضاً تميزاً خاصاً بإحساسه العميق ببلاد الشام... هذه التي ينتمي إليها بعقله وقلبه.

يبدو كتاب «شاميات» حصيلة لوجه غالب من وجوه وعطاء نقولا زيادة خلال مسيرته العلمية الطويلة. فهذا الأستاذ الجامعي والباحث الذي كان درس التاريخ في لندن (٣٥ - ١٩٣٩)، وعاد ليدرّسه في الجامعة الأميركية، أنجز خلال خمسين سنة من الجهد العلمي العديد من الدراسات (مؤلفات وتحقيقات ومقالات) غطت أوجهاً مختلفة من تاريخ الشام والعرب وحضارتهم. وقائمة مؤلفاته لا يتسع المجال لذكرها، ويمكن أن نكتفي بذكر أبرزها: (العالم القديم)، (الحياة في مدن المماليك)، (العروبة في ميزان القومية)، (أصول الوطنية في تونس)، (برقة)، (مدن عربية)، (أبعاد التاريخ اللبناني الحديث)، (الحسبة والمحتسب في الاسلام)، (رواد الشرق العربي في العصور الوسطى)، (الجغرافية والرحلات عند العرب)... الخ.

وكما نلاحظ فإن مؤلفات نقولا زيادة، بالإضافة إلى اهتماماته التاريخية الصرفة، هي مؤلفات في الحضارة العربية، تحكمها ثلاثة خطوط رئيسية: الاهتمام بالحياة المدينية إذ تتعدد أعماله التي تعتني بشؤون المدينة العربية وتنظيمها البشري والعمراني والحضاري. واهتمامه بالتراث الجغرافي باعتباره جزءاً لا يتجزأ من العطاء الحضاري العربي. ثم اهتمامه بقضايا الفكر العربي ونهضة العرب في العصر الحديث. ومن هنا، فإن نقولا زيادة لم يكن مؤرخاً بالمعنى الضيق للكلمة، على العكس من ذلك، فعادة ما كان ينتقل من ميدان مراقبة التاريخ وأحداثه القديمة، إلى المشاركة في التأمل حول الأحداث الراهنة ومعالجتها ونقدها، وليبدو هذا الأستاذ الجامعي في مطلع الخمسينات أحد أولئك الذين أسهموا في بلورة فكرة القومية العربية وصياغتها، ضمن هذا الفريق من أساتذة الجامعة الأميركية أمثال قسطنطين زريق ونبيه أمين فارس وغيرهما.

مصر هي المدينة المركزية وسوريا هي المدن المتفرقة

ويمثل كتاب «شاميات» الاهتمام الذي ما انفكّ يبديه هذا الأستاذ الجامعي ببلاد الشام باعتبارها حقيقة في التاريخ والجغرافيا، وجزءاً لا يتجزأ من العالم العربي. والواقع أن كتاب «شاميات»، الذي يشتمل على دراسات كتبت بين ١٩٥٥ و١٩٨٧، أي خلال ما يزيد على الثلاثين سنة، تتمثل فيه هذه الخطوط الرئيسية التي أشرنا إليها، بحيث نستطيع أن ننظر إليه كأنه يعبر ويمثل عينات من جهوده العلمية وفكره.

يقسم المؤلف دراساته الشامية إلى قسمين، يتناول الأول جوانب من تاريخ الشام القديم بينما يتناول الثاني دراسات تختص بدور الشام في نهضة الفكر العربي في القرنين التاسع عشر والعشرين.

والدراسات التي تتناول التاريخ القديم تملك قيمة تاريخية وعلمية أكيدة، ولكن قيمتها تكمن في إلحاحها على الثوابت التي لا تزال بارزة إلى يومنا الحاضر. ومن ذلك الفرق بين مصر وسوريا، فبلاد الشام عادة ما كانت عرضة للمؤثرات التي تأتيها من خارجها، وتتميز بانتشار المدن والممالك والحكام، وهي أوضاع محكومة بتقلبات المناخ والبيئة والسياسة. والدراسة الأولى التي تحاول أن تقرأ تاريخ الشام القديم على ضوء ثنائية الحضارة والبداوة، هي أيضاً دراسة للامارتين - الدولتين العربيتين في البتراء وتدمر اللتين عمرت كل واحدة منها مدة قصيرة من الزمن، وأطاحت بها العوامل والقوى الآتية من الخارج.

يتعلق تاريخ الشام بتاريخ مدنها. وحين يتحدث المؤلف عن الفترة السلوقية في سوريا، ومقابلها حكم البطالسة في مصر، يلاحظ أن السلوقيين كانوا بناة مدن بينها اهتم البطالسة بمدينة واحدة هي الاسكندرية. وإذ يعيد الأمر إلى رغبة السلوقيين وميلهم إلى بناء المدن، فإنه لا ينتبه إلى الفرق بين الإقليمين، فمصر هي اقليم النهر والمدينة المركزية والعاصمة بينها سوريا هي بلاد التناقضات والقوى الاقليمية والمدن المتفرقة، حتى يخبرنا بأنها عُرفت في وقت من الأوقات باسم Decapolis أو «المدن العشر».

هذه الحتمية الجغرافية التي يقرّ بها بطبيعة الحال تقوده إلى رؤية بلاد الشام مع الفتوح العربية من خلال الجغرافيين العرب أمثال ابن خرداذبة واليعقوبي وقدامة بن جعفر وابن رستة. وقد رسم هؤلاء بلاد الشام باعتبارها اقليماً واحداً بالرغم من اختلاف التعريفات والتسميات.

يُطل المؤلف في القسم الثاني من الكتاب أول ما يطل على الفكر العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ويتعقب المعلومات التفصيلية التي ترصد طلائع التفكير الحديث من خلال المدارس والمطابع، إلا أنه وبشكل عام فإنه يأخذ بوجهة النظر السائدة القائلة بأن تأثير أوروبا والانفتاح على ثقافتها هما عاملان رئيسيان في تبلور الفكر العربي الحديث. ويعود في دراسة ثانية لرصد علاقة الشرق العربي بأوروبا ليكوّن في هذا المجال نظرة اجمالية حول التاريخ والجغرافيا. وبعبارات مختصرة يلخص الوضع على النحو التالي: «أدركت جمهورية البندقية الخطر المحدق بثروتها نتيجة لهذا التحول التجاري، ففي سنة ١٥٠٤، درس مجلس العشرة فيها مشروع فتح قناة السويس بالاشتراك مع قانصوه الغوري سلطان مصر (المملوكي).

وذلك بقصد منافسة الطريق الجديد بطريق أقصر وأسهل. ولكن البندقية عاودت وحاولت القضاء على الاستعمار البرتغالي في الهند دفعة واحدة، فحرضت السلطان الغوري (١٥٠١ - ١٥١٦) على ارسال حملة إلى المياه الهندية، وأرسلت له الأخشاب اللازمة لبناء السفن في البحر الأحمر وعمالاً مهرة من البنادقة لإنشاء السفن وجنوداً اشتركوا في الحملة نفسها. وقد كان نصيب الحملة الانكسار أخيراً (١٥٠٩)، وختمت

هذه المعركة، التي تعد من المعارك الفاصلة، فصلاً في تاريخ الشرق العربي التجاري» (ص ٢١٤).

يقبض المؤلف في هذه الفقرة التي أثبتناها لأهميتها على نقطة مهمة وفاصلة في تاريخ الشرق الذي كان يشهد تحولات حاسمة ومصيرية. وكنا نتمنى لو خصص لها دراسة مفصلة ومتخصصة، خصوصاً أنه يدرك أبعاد التغيرات التي حدثت في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر. فقد احتشدت، كما نعلم، في مدة ربع قرن من الزمن أحداث ستغير مصائر العالم خلال القرون اللاحقة وحتى يومنا الراهن، من اكتشاف أميركا عام ١٤٩٢ إلى السيطرة العثمانية على الشرق عام ١٥١٦، وما تخلل الحدثين من هزيمة المماليك أمام البرتغاليين.

يشتمل القسم الثاني من الكتاب على موضوعات تتعلق بالفكر والسياسة والتاريخ في ١٣ دراسة منفصلة، تنطبع بمجملها بطابع الهموم المعاصرة المنتمية إلى القرنين التاسع عشر والعشرين. وثمة ثلاث دراسات تشترك فيما بينها في كون مؤلفها يخرج عن نوع الدراسات التاريخية ليتطرق إلى ما يمكن أن نسميه: أزمة الفكر والهوية القومية، فينتقل عبرها من البحث الأكاديمي إلى معالجة جذور أزمة التطور العربي في العصور الكلاسيكية وكذلك في العصور الحديثة، ويسعى إلى اعطاء تفسيرات خاصة بتطور الفكر والمجتمع على السواء. وهذه الدراسات تملك أهمية في كونها تعكس نوع الأفكار التي كانت تتحكم بعمل نقولا زيادة خلال خمسين سنة من عمله الأكاديمي والعلمي.

إن نقولا زيادة متفائل بالماضي كما هو متفائل بالحاضر بالرغم من العثرات والانكسارات. يقول بهذا الخصوص: «قلما نجد لهذا الذي تمّ في الدولة العربية الاسلامية مثيلاً في التاريخ من حيث سعة الرقعة وتعدد الشعوب واختلاف الوسائل وتنوع الأساليب والمناحي» (ص ٢٢١).

أما العربي المعاصر: فهو شخصية يكتنفها الكثير من الغموض، ويحاول أن يتعرف إلى أسباب ذلك في: البداوة العربية وما تفرزه من انقسام عمودي وانغلاق النفس العربية والفكر العربي أيضاً. يضاف إلى ذلك أن القرن العشرين قد أخذ العربي أخذاً عنيفاً، فهبت عليه رياح عاصفة من كل صوب (ص ٢٣٨). وبالرغم من ذلك فإنه يطمئن إلى المستقبل. يقول: «كتاب المستقبل مطمئنة تباشيره، فقد مرت العقود الأخيرة على العرب وهي تثبت أن هذا العربي بدأ يشعر بكيانه، ويدرك وجوده ويعرف نفسه ويسعى إلى التمتع بحريته ويحس بكرامته».

الدراسات الأخيرة من الكتاب تصلح لأن تسجل وجهة نظر هذا الأستاذ الجامعي في الحياة الجامعية. والدراسة التي يقدمها بهذا الخصوص تملك قيمة توثيقية فحسب، فهي تنتمي بأرقامها إلى الخمسينات. ودراسته الأخرى عن الفكر العربي في مئة سنة تسجل في الوقت نفسه تقديره لجهود زملائه الجامعيين، وتحية يوجهها إلى الجامعة الأميركية في عيدها المئوي. ويختم بدراسة عن المثقفين والتغريب، تمثل تجربته الخاصة في هذا المجال، وفيها يعلن ادانته للتغرب الفكري.

عمل أدبي يتتبع القارىء من خلاله تاريخ الشام

تلك خطوط عامة تطبع كتاب «شاميات»، وهي ليست تلخيصاً، بقدر ما هي اشارات إلى الأفكار الرئيسية التي تتحكم بمجموع الدراسات. فهو يعلن انتماءه إلى الشام في الوقت نفسه الذي يعلن فيه انتماء الشام إلى العروبة. إن هذا الانتماء يتأكد خلال العقود الأخيرة التي كانت فيها الشام بؤرة النشاط العروبي. وهي الفترة التي شهدت أيضاً نشاط المؤلف العلمي في ميدان البحث التاريخي، حين تبلورت الفكرة العربية. ويجدر أن نذكر بأنه يخصص احدى الدراسات في الكتاب للعروبة في الدراسات العربية الحديثة، يشير فيها إلى اسهامه الخاص في هذا المجال إلى جانب زملائه.

من الدراسة الأولى التي تتناول بلاد الشام في فجر التاريخ، إلى الدراسات الأخيرة التي تتناول مظاهر الفكر والمجتمع في القرنين التاسع عشر والعشرين، فإن بلاد الشام محكومة بحتميات تاريخية وجغرافية، فهذه المنطقة التي تتقاسمها البداوة والحضارة، وتتنازعها المؤثرات الخارجية، هذه الفسيفساء الادارية وبؤرة المتناقضات، هي في الوقت نفسه نقطة انطلاق نهضة العروبة وفكرها في القرن العشرين.

وإذا تركنا التحليلات والآراء جانباً، فكتاب «شاميات» هو مزيج من التاريخ والفكر. وهو قبل كل شيء عمل أدبي يتتبع القارىء من خلاله تاريخ الشام، كما يتتبع مسيرة شيخ من شيوخ التاريخ العربي المعاصرين. □



خرافة «ديكتاتورية النقد الماركسي»

جميل داري-
سورية

■ هل ثمة تناقض بين ماركس والبروسترويكا؟ هل البروسترويكا تخلٍ عن الماركسية - اللينينية؟

هل هي وحي رباني نزل على «غورباتشوف» في غار ما وصار يبشر الناس بدين جديد ضد دين قديم؟ وهل هي مشجب يعلّق عليه كل من هبَّ ودبَّ أفكاره المهترئة ليختلط الحابل بالنابل ويضيع كل شيء في كل شيء؟ أجل.. أسئلة كثيرة من هذا القبيل تؤكدها مقالة الكاتب «أحمد الدريس» في مجلة «الناقد» (العدد ٢٤) حزيران/ يونيو ١٩٩٠ بعنوان «ديكتاتورية النقد الماركسي». إنه - اعتماداً على أفكار جاهزة وقديمة - يشن حملة واضحة وفاضحة على ماركس وانجلز ولينين الذين ابتلي بهم الأدب والنقد إذ فرضوا عليهما شروطهم.. من مادية تاريخية وجدلية ومن نظرة علمية إلى العالم لا تكتفي بتفسيره فقط بل تسعى إلى تغييره أيضاً، ولا يذكر ناقدنا الموضوعي حسنة واحدة من حسنات الماركسية التي تستحق اللعنة كونها تمردت على الآلهة البرجوازية ودكت عروشها المنخورة، وهذا وحده كافٍ ليشن عليها كهنة العرش المنهار هجوماً لا هوادة فيه منذ «دوهرنغ» وليس انتهاءً بكاتبنا الذي يحمل مقتاً فظيعاً للماركسية، أعمى بصره وبصيرته فظن أن العيب في الماركسية وليس فيه، وقديماً قال شاعرنا المتنبي:

ومن يكُ ذا فمٍ مرٍّ مريضٍ
يجدْ مرّاً به الماءَ الزُّلالا

وقد قيل: إن الناقد إذا خلا من الحب خلا من الموضوعية، وهذا ما كان من شأن الكاتب الذي يمجِّد الأدب البرجوازي دون أي تمييز بين أدب وآخر، وعهد وآخر، مكتفياً بأمثلة من الأدب الغربي دون أي اقتراب من الأدب العربي الذي يهمنا أمره قبل أي أدب آخر، فالمقال بطوله وعرضه إدانة شامتة وشاملة وأحكام بانورامية لا تتقيد بزمان أو مكان، إلى درجة يبدو لنا أن الكاتب أوروبي أو أن المقال مترجم بدقة وأمانة لأنه مجتث الصلة بالواقع العربي الذي يبدو غريباً عن الكاتب الذي لا يخصه بحرف واحد.

وهذا مثلب كبير من مثالب هذا المقال الكثيرة، وسوف أختار من لدنه ما يدل على ما ذهبتُ إليه: «لقد أخطأ النقد الماركسي لا سيما حينما هاجم النتاجات التي ظهرت منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين..»، ويتابع: «وتوصل النقد الماركسي إلى أن هذه الفترة هي فترة انحطاط الفن متناسياً المضمون التاريخي للأعمال الناقدة في البلدان الرأسمالية والتي أظهرت خيبة أمل معظم الكتاب بالديمقراطية البرجوازية..».

على حد معرفتي المتواضعة لم أسمع من قبل أن «نتاجات» أواخر القرن التاسع عشر تعرضت لأي هجوم من النقد الماركسي، والعكس هو الصحيح تماماً فهذه الفترة تعج بالأسماء الأدبية الشامخة التي لاقت استحسان وتقدير النقد الماركسي، من هذه الأسماء مثلاً: بوشكين - غوغول - تولستوي - تورغينيف - دستويفسكي - زولا - شتاينبك - وغيرهم كثيرون، وإذا كان هناك هجوم فقد كان يشمل الجانب الرجعي من أدب بعض هؤلاء، يقول انجلز في معرض حديثه عن أدب غوته: «إننا نأخذ على غوته أنه كان يضحِّي بسليقته الجمالية الصحيحة بسبب خوفه من أية حركة تاريخية عظيمة معاصرة»، فانجلز لا يلوم غوته من وجهة نظر أخلاقية أو حزبية، بل من ناحية جمالية وتاريخية فقط.. وقد قدر الجوانب الفنية التقدمية في أدبه.

وقد قدَّر لينين نفسه الجوانب الثورية في أدب تولستوي وكتب عنه دراسات خاصة.. يقول الكاتب: «إن سر عدم قناعة النقد الماركسي ينبع من فهم لينين الذي طالب بأن يظهر الفن ويتطور وفق العقيدة الشيوعية القائمة على تعميم المادة الحياتية وإفراز النمطيّ من هذه المادة تحت تأثير المادية الديالكتيكية التي تمكن الأدب من تقويم التاريخ والحياة بنظرة جديدة وتشخيص المهم في المجتمع من مواقع حزبية ايديولوجية..».

كأن المقال مترجم بأمانة، ومجتث الصلة بالواقع العربي

لم يكن لينين هكذا البتة في كل الأحوال، ففي فترة معينة أكد على ضرورة ربط الأدب بسياسة الحزب، وذلك لأن اليأس كان قد دب في نفوس الناس لاسيما الفئات المثقفة، وكان هدف لينين انتشالهم من هوة العدمية السوداوية واجترار اللاجدوى والعبثية، إن هذا الأمر كان متعلقاً بمرحلة ثورة ١٩٠٥، غير أن لينين غير نظرته تلك فيما بعد، وطرح ما يلي: «حتى نستطيع تقريب الفن من الشعب وتقريب الشعب من الفن ينبغي علينا في البداية رفع المستوى التعليمي والثقافي العام».

ومعروفة مواقف لينين من جماعة «الثقافة البروليتارية» التي طالبت بإتلاف وإحراق كل نتاج قديم لا يمتّ إلى مرحلة الثورة، وأكد أن لا انفصال بين الماضي والحاضر، وأن لا بد من اصطفاء العناصر الديمقراطية المنيرة من ذلك النتاج، ولم يكن يفرض آراءه فرضاً بوسائل أوامرية وحزبية، بل كان سبيله إلى ذلك الحوار والجدل والإقناع، وقد يكون هذا واحداً من الأسباب التي جعلت لينين يحرِّض الشباب على قراءة بوشكين بدلاً من ماياكوفسكي، وهذا الأخير هو مَنْ هو شاعر الثورة ولسان حالها، ثم إن لينين لم يكن ناقداً أدبياً لكنه كان يفهم الضروري منه والعرضي. لقد كانت مرحلته صعبة جداً وتتطلب أن يكون كل شيء في خدمة الثورة. وكثيراً ما كانت تقع خلافات بينه وبين غوركي الذي اعترف أنه ماركسي سيِّء على الرغم من طول باعه الأدبي والثقافي، الرجل الذي لعبت روايته «الأم» دوراً تحريضياً كبيراً خلال ثورة اكتوبر ١٩١٧.

فلو كان الكاتب «الدريس» مكان لينين، قائداً



لثورة اكتوبر في تلك الظروف العصيبة... ترى ماذا تراه كان سيفعل غير ذلك؟ غير الدعوة إلى أدب هادف وواضح وثوري وبعيد عن الأبراج العاجية الجميلة وأجوائها الرومانسية، في مجتمع يعج بالقبح والبشاعة والجوع والتخلف؟ ألا يعلم الكاتب أن المذاهب «الصرعات» ظهرت بعد ثورة اكتوبر نتيجة لظروف جديدة فرضت مثل هذه المذاهب من دادائية وسريالية ووجودية، وعندما زالت تلك الظروف زالت هذه المذاهب التي لم تجد على أرضنا تربة خصبة فلم تعش سوى بضع سنوات في فترة الستينات؟

من البخس والإجحاف أن نردد الأية الكريمة: ﴿ولا تقربوا الصلاة...﴾ علينا أن نعود إلى أي قول مع مراعاة ظرفه التاريخي المحدد.. ومن هنا فقوله الآتي تعبير عن إفلاسه وفساد أسلحته النقدية، وهو قول لا يتعلق بالفكر أو الفلسفة حتى يختلف فيه اثنان بل يتعلق بحقيقة تاريخية عشناها وعايشناها، يلوي الكاتب عنقها ويتعامل معها كما كان يتعامل «بروكريست» مع أسراه من المسافرين، فقد كان هذا الرجل يملك سريرين أحدهما قصير والآخر طويل، يقوم بأسر الناس، فيجعل الطوال منهم يستلقون على السرير القصير ويبتر ما زاد عنه من أجسامهم، أما القصار فيلقيهم على السرير الطويل ويشد أيديهم وأرجلهم إلى طرفيه. أما قول الكاتب المدحوض والمرفوض فهو: «إن اقرار النقد الماركسي بالسلطة الحزبيّة على الأدب هو الذي دفع ببعض الكتاب السوفييت إلى التمرد على هذه السلطة كما فعل الروائي سولجنستين.. وحين حاول نشر رواياته المعارضة للضغوط الايديولوجية في الاتحاد السوفييتي منع فاضطر إلى نشرها جميعاً في الولايات المتحدة الأمريكية، وبقي مؤمناً بعدم تجزيء الحقيقة وعدم امكانية نمو أدب إنساني في اطار من الايديولوجيات المقيدة..».

إن هذا الكلام في ظاهره المزركش صحيح، ولكن ما الذي يخبئه هذا البريق؟ ألا يذكّرنا بالصندوق الذهبي الذي كان يحوي في داخله جمجمة نخرة في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير، فعلى حد رأي الكاتب أن البطل «سولجنستين» المؤمن بعدم تجزيء الحقيقة كان على صواب كونه عارض السلطة الحزبية! إلى هنا قد نتفق؛ ولكن إلى أين توجّه؟ إلى دولة معادية ليس لتلك السلطة الحزبية بالتأكيد بقدر ما هي معادية لشعوب الاتحاد السوفييتي ولشعوب العالم قاطبة، لقد وجدت الامبريالية الأمريكية فيه ضالتها المنشودة، فاحتفت به كعادتها في الاحتفاء بكل من يعادي شعبه وسارعت أجهزة إعلامها إلى طبع ونشر مؤلفاته المعادية للنظام الاشتراكي وليس للسلطة البيروقراطية الحاكمة آنئذ، ولم يكتف الرجل بهذا بل راح يؤيد اسرائيل «الديمقراطية» ويهاجم العرب «الديكتاتوريين» كما فعل قبله مواطنه عالم الفيزياء السوفييتي الصهيوني «زخاروف». إن الامبريالية الأمريكية استقبلته وجعلته بطلاً لأنه خدمها وأساء إلى وطنه وشعبه لا لنزعة «الحرية والديمقراطية» المتأصلة في دمها فتاريخها حافل بالارهاب والمؤامرات العلنية والسرية على الشخصيات الوطنية الشريفة في العالم والتدخلات الفظة في شؤون شعوب العالم الثالث وما زالت حتى يومنا العدو الأول للشعوب العربية والصديق الأوفى للصهيونية..

أراد «سولجنستين» طبع مسرحيته المسمومة «وليمة الظافرين» فلم يستطع لأن الدوائر الامبريالية أدركت زيف أحداثها وأفكارها وأن أحداً لن يصدق ما جاء فيها من نفاق وبهتان، وأنها ستعريه حتى العظم وتظهره بمظهر المزيف للتاريخ، فهو ببساطة يدين الجنود السوفييت وغيرهم ممن قضوا على سرطان النازية ودمروا جيوش الهتلرية.. إنه بصراحة ودون مواربة أعلن تضامنه مع النازية الهتلرية، ثم مع النازية الصهيونية، مع الأولى ضد الاتحاد السوفييتي، ومع الثانية ضد العرب... ثم بعد كل هذا يأتي كاتبنا «الدريس» ليذرف دموع التماسيح على الديمقراطية المغتالة في الاتحاد السوفييتي وتضامن مع شخصية وجدت ملاذها الأمين في بلاد «العم سام». قد يذكر أو لا يذكر «الدريس» أن الإعلام العربي في بداية السبعينات خدع بهذا الرجل وتضامن مع حرية الأديب، لكن سرعان ما ذاب الثلج وبان المرج وانكشف على حقيقته المنخورة بتضامنه مع الصهيونية، لهذا فردُّ الاعتبار إليه من قبل كاتب «ديمقراطي» ضرب من العبث والجنون على الأقل.

يقول الكاتب: «فهم النقد الماركسي الأسس التي أنتجت الإبداع الأدبي في المجتمع البرجوازي، لكنه حاول تجاهله حيناً وتشويهه حيناً آخر..».

لا يدين التطبيق المخطىء للاشتراكية بل يجلد بسياطه كل ما يمت الى الماركسية بصلة

◆

هل يملك الكاتب دليلاً واحداً على ما يقول؟ لماذا لم يأت بهذا الدليل؟ ثم إن الإبداع الحقيقي لا يستطيع أي نقد أن يمسه بسوء. إن النقد الماركسي في نظرته إلى أدب المجتمع البرجوازي يميز بين وجهتي نظر إلى العالم، فقد مجد هذا النقد الكثير من الأعمال الأدبية من هوميروس مروراً بشكسبير وليس انتهاءً بتشيخوف، وكلهم نتاج مجتمع غير اشتراكي.

ومن البدهي جداً أن يهمل هذا النقد ويهاجم الأدب الهابط الذي يمجد القيم المنحطة ويثير الغرائز الرخيصة ولا يؤمن.. لا بالإنسان ولا بالمستقبل، هذا الأدب لا يرفضه الماركسيون فقط بل كل من أوتي ذوقاً سليماً وأفقاً رحيباً. وبودي أن أقتطف مقطعاً طويلاً من كتاب «للعرب أيضاً وقت» للشاعر محمد عمران، يقول: «في اللامنتمي يعرِّف كولن ويلسن «الكلب القذر» بأنه «ذاك الذي يظن أن وجوده ضروري». الإنسان في رأي الوجودية «عاطفة غير مجدية» ووجوده بالتالي غير ضروري. إنه حالة من الإحساس بالتفاهة واللامعنى، تلك الحالة هي التي أوصلت «فان كوخ» إلى الجنون وأوصلت «فيجنسكي» إلى الانتحار، وهي التي قادت «ميرسول» بطل «الغريب» إلى حبل المشنقة. إن احساساً خانقاً بالتفاهة واللابطولة يشكل لدى أبطال الأدب الأوروبي في القرن العشرين جوهر عناصر الرؤيا التي تقودهم جميعاً إلى اللافعل ثم إلى العجز والموت. إنهم جميعاً لا منتمون، وأزمتهم الحقيقية هي أزمة حضارة تنهار ومعها يشهدون انهيارهم أيضاً». ويتحدث محمد عمران مطولاً عن البطل الايجابي في أدب «ايتماتوف» ويعتبر أن التحدي هو مفتاح البطل الايتماتوفي وطريقه لاغتصاب العالم. ومعروفة جيداً للقارىء العربي روايات هذا الكاتب التي تعد نقداً جارحاً وصارخاً في وجه الأساليب البيروقراطية التي نخرت وتنخر جسد المجتمع الاشتراكي الذي شوهته الستالينية حيناً والركود حيناً آخر. ومن المعروف أيضاً أن محمد عمران ليس ناقداً ماركسياً أو بوهيمياً ولا هو من تلامذة «جدانوف» أو «المنفلوطي» بل هو شاعر يعبر عن انطباعاته كما يوحي له ضميره الحي وذوقه المرهف.

إن الكاتب «الدريس» لا يدين فترة معينة من فترات التطبيق المخطىء للاشتراكية كما يفعل الكثير من عباد الله الصالحين، بل يحمل سياط نقده ويجلد كل ما يمت إلى الماركسية بصلة، ونسي أو تناسى أن الماركسية منذ عهد سحيق صارت سلاحاً فعالاً في يد الجماهير في كل القارات، وهي الفلسفة الوحيدة



التي لم تكتف بتفسير الواقع، فالأمر يتطلب تغييره أيضاً، وأن الانتكاسات هنا وهناك عاجزة عن محوها، ومن هذه النقطة فهي تعارض الفلسفات التي سبقتها، من حقها أيضاً أن لا تؤمن بنقد لا يساهم في تغيير الواقع، أما النقد «الجدانوفوي» العقائدي الجامد فلا علاقة لماركس به وماركس كان مع الفن في العمل الأدبي بالدرجة الأولى ومشهورة مقولته السائرة: «الفن أعظم فرح يمنحه الإنسان لنفسه».

إن الماركسية لا ترى في المحتوى «ضرورة لا بديل عنها» لأن ماركس لم يكن شيخ طريقة ولم يكن النقاد الماركسيون مريديه الخاضعين لأوامره ونواهيه!

يقول الكاتب: «.. لكن النقد الماركسي يهاجم مثل تلك الدعوات، معتبراً الحلول اللاهوتية جموداً عقائدياً وفوضى مدمرة لأسس الحضارة الإنسانية..».

ويتابع: «فلا نكر إذا لجأت الآداب في بعض طرائقها التعبيرية إلى اللاهوت والغيبية واللاعقلية كما هي الحال في أدب المجتمع البرجوازي، فقد أراد الشاعر والروائي هيرمان هيسي حل مشكلات أوروبا السائرة نحو الفوضى بوساطة الدين، وقد عوّل على الفردية والاهتمام بالذات الغامضة مؤمناً بالصدق الفني في الأدب وبعزلة الأديب في المجتمع المادي وازدواجية عالمه». أليس من حق النقد الماركسي محاربة الحلول اللاهوتية، لأن هذه الحلول عاجزة، وعجوز عمياء تبحث عن قطة سوداء في غرفة مظلمة، وكل من يؤمن بالعلم من غير الماركسيين لم يعودوا يجدون في اللاهوت إلا اكذوبة كبيرة تنسج خيوطها عناكب ضريرة وكسيحة...

ويعتبر الكاتب «هرمان هيسي» مثله الأعلى وذلك لأنه يريد حل مشكلة الكون باللاهوت لا بالماركسية، بالغموض لا بالوضوح، بالعزلة لا بالانخراط في خضم الحياة، وبالازدواجية لا بالمبدئية!

إن النقد الماركسي الحقيقي لم يهاجم الأدب الذي يعبر عن الإنسان وقلقه على مصيره مهما كان شكل هذا الأدب، وقد صدر في عام ١٩٧٨ كتاب «بحوث سوفييتية في الأدب العربي» عن دار التقدم، وهذا الكتاب النقدي لا يمدح الأدب الماركسي الداعي إلى التعاليم الاشتراكية، فمن مقالاته مثلاً: الأدب العربي القديم ـ ملحمة سيف بن ذي يزن ـ حديث عيسى بن هشام ـ التقليد والتجديد في شعر أحمد رامي ـ الطابع الوطني للمسرح الذهني عند توفيق الحكيم ـ أحاديث جدتي لسهير القلماوي ـ الواقعية الانتقادية في روايات نجيب محفوظ ـ الإنسان في نتاج يوسف ادريس.. وفي عام ١٩٨٦ ظهر كتاب سوفييتي آخر هو «بحوث سوفييتية جديدة في الأدب العربي» ومواضيعه بعيدة كل البعد عن الماركسية كالكتاب الأول، كما لا نجد في الكتابين اسم كاتب عربي ماركسي واحد، علامَ يدل هذا؟ يدل على أن النقد السوفييتي حتى في مرحلة الركود لم يكن ينظر إلى العالم نظرة أحادية الجانب، كما يرغب الكاتب «الدريس» لو كان الأمر كذلك، فالنوايا والرغبات شيء والواقع الحي شيء آخر.

لم يسبق أن نظر النقد الماركسي إلى أدب المجتمع البرجوازي أو إلى أي مجتمع آخر بازدراء واحتقار بل بتقدير واحترام إذا كان هذا الأدب في خدمة الحقيقة التاريخية، في خدمة القيم الإنسانية الخالدة، بعيداً عن الزلفى والتمسح بأعتاب ذوي الأمر والنهي، ففي خضم الحرب العالمية الثانية ظهر شعر المقاومة «اراغون ـ ايلوار» وغنى اراغون لعيون إلزا لفرنسا الجريحة كذلك ايلوار ولم يهرب الرجلان ولم ينظرا إلى العالم من ثقب في الجدار، وقد لقيت قصائدهما استحساناً من النقد الماركسي وهجوماً من النقد النازي، فقد اعتبر الألمان ديوان ايلوار «الشعر والحقيقة» بياناً خطيراً جداً، كما أشاد النقد الماركسي وما زال بأدب نيرودا ولوركا وكوكبة أخرى من الأدباء الذين اعترف العدو قبل الصديق بشموخ

النقد الماركسي الحقيقي لم يهاجم الأدب المعبر عن الانسان وقلقه على مصيره



المستوى الفني والجمالي لأعمالهم المتنوعة، ولم يشفع لهم مضمونهم البطولي، على الرغم من أن هذا المضمون له دور خطير في بعض الظروف لاسيما أثناء المقاومة، ومن هنا فقول الكاتب التالي صرخة في واد:

«فالهرب الرومانسي احتجاج قد لا يقل في الأدب قيمة عن المواجهة، واللامعقول قد يكون ناقداً أكثر من المعقول رغم غموضه وعبثيته الظاهرين...».

في الوقت الذي يجابه أطفال الحجارة جنود الاحتلال بصدورهم وأحجارهم وإيمانهم لا يفرق «الدريس» بين هرب الأديب ومواجهته، فكلا الأمرين سواء، الموقف البطولي والموقف الجبان، الفرات والأجاج، لا بل أن اللامعقول هو معقول أكثر من المعقول.. ما هذا المنطق البيزنطي،؟ نحن لسنا ضد الرومانسية الثورية مطلقاً، ولكن ألا يرى الكاتب معي أن الرومانسية فقدت أهميتها في خضم تناقضات المجتمع الرأسمالي التي وجهت ضربة ماحقة وساحقة إلى شتى الأحلام الرومانسية..؟

يقول الدريس: «لا بد في العرف النقدي الماركسي أن يتحدث الأديب عن فضل القيمة وانتصار البروليتاريا وزيادة الانتاج أو النصر العسكري على النازية...».

إن واقع الأدب العربي نفسه يدحض مثل هذا الكلام، فمَن من نقاد العرب دعا إلى ذلك؟ سليم خياطة، رئيف خوري، عمر فاخوري، حسين مروة، مهدي عامل.. وآخرون.. وإذا كان الأدب السوفييتي مر بمرحلة تمجيد البطولة والمقاومة في الحرب العالمية الثانية فإن هذا لا يشكل وصمة عار في جبين هذا الأدب فالحياة نفسها ـ وليس النقد الماركسي ـ هي التي فرضت أدب المقاومة. هل يستطيع «الدريس» أن يدعي أن النقاد الماركسيين هم الذين أججوا نيران الحرب ليفرضوا على الكتّاب نمطاً معيناً من الكتابة؟ وهل يستطيع «الدريس» أن يوضح لنا السمات التي يجب أن يتميز بها أدب الانتفاضة الفلسطينية الباسلة؟ بماذا ينصح الأدباء، بالسريالية أم الدادائية أم الوجودية أم الفرويدية أو اليونغية؟

نقطة هامة غابت عن ذهن الكاتب وهي جهله بطبيعة البرجوازية تاريخياً، فقد كانت ثورية في مرحلتها الأولى، تحارب الايديولوجية الاقطاعية وتكنس كنيستها من الحياة وذلك بالتعاون مع الطبقات الكادحة، إلا أنها لم تستمر على هذا المنوال فسرعان ما انكفأت مع توطيد سلطانها وتعاونت مع العدو الطبقي السابق ضد الحليف القديم، فكان لا بد لها أن تحارب الايديولوجية

الماركسية ورميها في النار، فلم تجد الماركسية بدأً من رد الصاع صاعين والبادىء أظلم، إن الايديولوجية البرجوازية تعادي التقدم التاريخي والحقيقة والمعرفة والجمال في الأدب والفن والعلاقات الإنسانية العامة.

إن ما تفعله الماركسية مع خصومها ليس أمراً مستهجناً لذي لبٍّ، فهي تمارس حقها الطبيعي في محاربة «الايديولوجيا» بـ«الايديولوجيا».

وإذا كان «الدريس» لا يؤمن بالايديولوجيا إلا في الماركسية، فإن «اللاايديولوجيا» هي «الايديولوجيا» بعينها.. وبنفسها.. وبذاتها.. وبشحمها.. وبلحمها.

لنستشهد بالشاهد التالي للكاتب لنرى كم تحمل من «ايديولوجيا»:

«إن مجتمع الطبقة الواحدة لا يحمل بأي شكل من الأشكال سوى أفكار هذه الطبقة، ولا يؤكد إلا عليها، في حين يزخر الأدب البرجوازي بضروب الصراع الذي يتصل بالكثير من الأساليب التعبيرية في التماس الحلول..».

إن الكاتب يدعو بكل وضوح إلى خلود الطبقات المتناحرة بحجة أنها تغني الأدب بكثير من الأساليب التعبيرية في حين أن مجتمع الطبقة الواحدة فقير بأساليبه التعبيرية.. سبحان الله!

أخيراً.. ليس ثمة تناقض بين ماركس والبروسترويكا، وهذا هو السر الذي يجعل الكاتب يشن هجوماً على الجبهتين، على الرغم من دعوته الخائفة الخافتة في ختام مقاله: «فإلى بروسترويكا أخرى للنقد الماركسي».

ونحن نقول: سير.. سير.. وحدك.. والله معك..! □

حقائق الماضي مزدوجة

حسن الصفدي
سورية

■ في العدد التاسع عشر لشهر كانون الثاني/ يناير ١٩٩٠ ورد مقال للأستاذ الصادق النيهوم تحت عنوان (أين خسرنا ولماذا؟) ولما كنت أكنّ إعجاباً بالأستاذ النيهوم لفكره العميق وكتابته الرشيقة وأسلوبه المحفّز، فهذا ما جعلني أتوقف طويلاً عند النقطة التالية:

ورد في المقطع الأخير من العمود الأول في الصفحة (١): «إن جمهورية الاسلام الأولى - والأخيرة - تصبح اقطاعية قرشية... وخلال عشر سنوات فقط، كان اقتصاد العرب - وأخلاقهم - قد رُبطا مرة أخرى إلى عجلة الاقطاع».

وورد في المقطع الذي يليه، الأول من العمود الثاني: «خلال الفترة الواقعة بين الانقلاب الأموي سنة (٦٥٦) وبين بداية الحروب الصليبية سنة (١٠٥٠)... كان سكان الشرق الأوسط... ينعمون بأعلى مستوى للدخل في العالم. وفي ظروف هذا الازدهار التجاري النسبي...».

أليس من المفترض لدى بحث وتحليل القضايا التاريخية (خصوصاً المفاصل الاشكالية للتحولات)، تحرير البحث من ثقل وضغط التصورات العتيقة، والاستفادة من عموم المعطيات المتاحة للوصول إلى معرفة واقعية أو أقرب ما يكون إليها؟ ألا يكشف تحليل حقائق الماضي عن ازدواج دلالتها؟ فهناك التصور العقلي عن الماضي وهناك الواقع الحقيقي المقنّع. مع ملاحظة استخدام سائر المجتمعات (وبضمنها الحركات المعارضة والمنشقة) رؤية ثنائية توزع الناس بين من هم في الأعلى/ الذين يشتغل الناس لهم/ ومن هم في الأسفل/ الذين يشتغلون/ حكاماً ومحكومين. ويتم تحت تأثير وهم المساواة تجاهل كون التشكيلات الاجتماعية مصفوفات تراتبية.

ألا يكشف تحليل حقائق الماضي عن ازدواج دلالتها؟

◆

فإذا ما واجه باحث القضايا الاجتماعية - الاقتصادية إشكالاً بين الاستنتاج والتجريب، فإنه يعمد إلى تفكيك منظومة المعطيات ويتفحصها، ويعزل الوقائع عن الدلائل، ثم يعيد تنظيمها. ومن الممكن عند اعتماد العودة إلى التاريخ، لاستجلاء الأحوال والظروف التي أدت إلى ما أدت إليه، أن يثير الاستغراب سقوط حركة ما أو انهيار تيار ما أو تبدل نظام ما، فيجري التنقيب للبحث عن الأسباب التي تكمن في منطق قوى وعلاقات الانتاج.

على هذا كيف يمكن قبول القول: «إن الجمهورية الأولى - والأخيرة - قد أصبحت اقطاعية قرشية» في حين تأسست منذ البدء دولة مركزية ذات ادارة عموم حكامها (الرئيسيين) من قريش ترعى النظام الجديد وعلاقات الانتاج المتاحة من قوى ووسائل الانتاج السائدة آنذاك والمتشكلة منذ زمن؟

وإذا كان الأستاذ النيهوم يرى: أن نشوء الدولة الأموية انقلاب، فهذا يصب في قناة الرأي القائل: إن الأحداث التي جرت في أواخر الحكم الراشدي (مع ملاحظة أن ثلاثة من أربعة ماتوا غيلة) قد عبّرت عن وجود تناقض في العلاقات الاجتماعية - الاقتصادية، كان لا بد أن يجد حلاً في أسلوب آخر للحكم يضمن استمراره واستقراره.

من جانب آخر: لماذا يميل البعض إلى اعتبار الدولتين الأموية والعباسية وكأنهما انحراف؟ وينظر إلى حكومات السلاطين والمماليك وكأنها ملحق؟! وكيف يمكن حلّ التناقض بين عدم الاعتراف بشرعيتها وبين التباهي بمنجزاتها في مختلف الميادين الحضارية؟!

على أنه لا بدّ من التحفظ حول معطيات مفهوم الشرعية بحسب المذاهب وتعارض توجهاتها، وحول المفهوم الحقوقي المعاصر: كيف تكتسب محاولة التغيير/ الثورة/ الانقلاب/ الشرعية بحكم واقع قائم من استلامها السلطة الفعلية، فيصبح لها حق الحكم والتقنين، أو تغدو مؤامرة مدانة في حال فشلها!!

ويبقى السؤال قائماً: في حال الإصرار على اعتبار الدولة الأموية وما تلاها انحرافاً، هل يعني ذلك الموافقة على أننا نعيش حالة من اللاشرعية منذ ذلك الحين؟

ألا يتأتى عن ذلك تناقض آخر في الموقف من الفقه والقضاء اللذين لا بد من أن يستمدا شرعيتهما من شرعية سلطة تنفيذية قائمة.. أم أننا ◄

سنبقى معتمدين أن كلاً من مقومات الحكم والفقه والقضاء تعمل في أفلاك منفصلة؟! وما القول في المرجئة تلك الجماعة التي رفضت إدانة أي من الفريقين المختصمين فكانت أول تيار فكري حمل بذور علمانية مالت إلى فصل العمل السياسي - الاداري عن سلامة الإيمان؟

وهناك الإشكال العويص في الموقف من الحركات والانتفاضات، فهناك من يعدّها تقدمية (بالمعيار المعاصر)، وهناك من يعدها خروجاً على وحدة المجتمع. ويبقى التساؤل قائماً: هل كانت تلك الحركات والانتفاضات تقدمية بمعنى أنها كانت تعمل على تحقيق تطور المجتمع إلى درجة أعلى؟! وهل كانت تعبر عن حركة إلى الأمام نتيجة تبدل مفترض في التشكيلات الاقتصادية - الاجتماعية؟ بمعنى هل كانت تعبيراً عن قوى منتجة أكثر تطوراً من العلاقات الانتاجية القائمة؟!

ثانياً - ورد في المقال اسم (زياد بن معاوية) وأعتقد أنه تصحيف نسخ أو خطأ مطبعي، فالمقصود يزيد الذي ورث تعرض الدولة المركزية إلى تمردات باتت تهدد بانقسامها. فما هو الموقف المفترض في محاولة الحفاظ على وحدة الدولة؟

لنلاحظ ضمناً أن معاوية يتمتع بصفتين: الأولى كونه حاكماً ادارياً - سياسياً من الدرجة الممتازة، والثانية كونه صحابياً وأحد كتّاب الوحي. من هنا تنصب النقمة بكاملها على يزيد الذي يمثل استمرار مركزية الدولة الناهضة ضد المحاولات الانقسامية. ومن المعروف أن هناك روايتين عنه تصفانه بعد استشهاد الحسين. ومن الملفت للانتباه ترداد الرواية الأضعف سنداً والأكثر إثارة للنقمة وإهمال الرواية الأقوى سنداً والأكثر منطقية مع المفاهيم الأخلاقية لذلك العصر.

ومسألة حرق الكعبة: إشكالية هي الأخرى. فقد جرى حصار لعبد الله بن الزبير في مكة ما لبث أن توقف عقب وفاة يزيد وجرت مفاوضات من قبل قائد جيش الحصار مع ابن الزبير دلت على عدم مهارة الأخير السياسية ثم انسحب الجيش المحاصر عائداً إلى دمشق. والحصار الثاني تمّ في عهد عبد الملك بن مروان. وقد جرى رجم مكة بالمنجنيق ونجم الحريق عن نار كان أشعلها أصحاب ابن الزبير فأصيبت بحجارة المنجنيق. هذا التفصيل يلزم لإثبات أن الحريق لم يكن مقصوداً لذاته بل كان حادثاً عارضاً من نتائج الحرب. □

جناية محيي الدين صبحي على النقد

محمد الفارس
مصر

■ في العدد ٢٤ (حزيران/ يونيو ١٩٩٠) من مجلة (الناقد)؛ فوجىء القارىء العربي في مصر بهجوم عنيف من الكاتب محيي الدين صبحي على الشعراء المصريين، وتركيز هذا الهجوم على الناقد والكاتب الأستاذ محمود أمين العالم.

ومجلة (الناقد) تنأى بنفسها عن شبهة التحيز (ضد أو مع)، فما بال إن كان الهجوم مقصوداً به مصر والمثقفين المصريين؟! خاصة وأن المجلة تتحرى دائماً فيما تنشره؛ أن يكون مع العقل ومع الحرية، وبالتالي مع الخلق والابتكار. أقول إن المجلة تنأى بنفسها عن هذه الشبهة على الرغم من أن في العدد نفسه مانشتات كبيرة عن موضوع منع تدريس قصيدة نزار قباني (عند الجدار) عن طلبة وطالبات الصف الأول الإعدادي. ونحن في مصر ضد الحذف والمصادرة (سواء بالنسبة للفكر أو للفن) بدليل أن صحفنا وخاصة صحيفة (الأخبار)، استطلعت آراء عدد كبير من علماء النفس والتربية والنقاد والشعراء على أعداد متتالية، وكان الإجماع ضد الحذف، حتى وإن كان الاختيار غير موفق من الناحية (الفنية)، إلا أن هذا ليس مبرراً للمنع أو الحذف. أقول رغم كل شيء، فإن مجلة (الناقد) فوق شبهة الهجوم على الثقافة المصرية والمثقفين المصريين. ومن هذا المنطلق كان لزاماً عليّ أن أستخدم حقي في الرد دفاعاً عن الثقافة العربية بشكل عام إيماناً بالعداء الكامل للشعوبية.

وكان ظني من عنوان مقال العدد المشار إليه، أن محمود أمين العالم قد جنى على الشعر العربي فنتج عن هذه الجناية نشوء هذا الشيء الهيولي الذي يسمونه بالحداثة مرة أو الحساسية الجديدة مرة أخرى، والذين يكتبونه أصحابه بتبجح صارخين هاتفين: يسقط وثن التفعيلة! ولكن ظني خاب إذ إن الموضوع عن كتاب (في الثقافة المصرية) - طبعة أولى ١٩٥٥/ ثانية ١٩٨٩ لمحمود أمين العالم ود. عبد العظيم أنيس.

بدءاً ذي بدء؛ فإن محيي الدين صبحي خلط بين قاموس القانون فاستخدم لفظ (جناية).. وقاموس (السياسة)، فأرخ لفترة سياسية عاشتها المادية الجدلية في المعسكر الاشتراكي، وأثرت في الفن - هذا إلى جانب أن موضوع المقال عن الأدب والثقافة، وليسمح لي الكاتب أن أوجه إليه أسئلتي التالية:

١ - لماذا صَبَّ جام غضبه على أحد مؤلفي الكتاب دون الآخر؟!

٢ - لماذا الإسهاب عن الاتحاد السوفييتي والعقائدية السياسية وأثرها في الأدب، مهملاً ما جاء بالكتاب كمادة أو نص، إلا في بعض الجوانب فشل محيي صبحي في علاجها لأنه فسر النقد تفسيراً سياسياً عدائياً، فوقع في المحظور الذي صنعه هو، فهو يرفض أن يُسيِّس الفن من جانب الأفكار السياسية (وأنا معه) - لكن أيضاً لا يجب أن يُسيِّس النقد سواء من جانب اليمين أو اليسار.. فهو هنا أشبه بكاتب من كتاب الرأسمالية القديمة حين يكتب عن الايديولوجيات اليسارية. وكان الصحيح أن تكون مقالته من منظور (ناقد) موضوعي لا يتوه، فنتوه معه في كلمات لا معنى لها، حين يزعم أن الكلاسيكية الجديدة ترى أن على الشعر استعمال تعبيرات عامة ليتمكن من التحدث بلغة كلية. وهذا معروف للخاصة والعامة من المثقفين، ولكنه يوهم القارىء بأنه أتى بجديد،

وحين ينظر القارىء في مراجع آخر المقال يكتشف أن المراجع الأجنبية أميركية الهوية فكأنه بها يرى نصف الحقيقة فقط.. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذه المراجع تحمل سنوات ١٩٥٣، ١٩٥٧ وهي الفترة التي ظهرت فيها الطبعة الأولى من كتاب (في الثقافة المصرية).

٣ ـ الحديث عن (الكلي والعام)، و(الصياغة الجديدة للشعر).. ألا تعرف أن لها بحوثاً ودراسات، بل تقعيد منهجي أسهم فيه الكثيرون من أمثال عز الدين اسماعيل، زكريا ابراهيم، يوسف خليف، محمد أحمد العزب، فؤاد زكريا، محمد علي أبو ريان وغيرهم؟! إن المجال في هذه العجالة لا يتسع للحديث عن الشعر العربي المعاصر بل إن ذلك يحتاج إلى دراسة مفصلة مستقلة.

٣ ـ يتبع السؤال السابق: إنك تقول: «أما الألعاب العروضية فقد أعطيت أكثر من حجمها بكثير». هل أنت ضد التطور؟!

٤ ـ ... ثم تضيف (وأصبحت مدخلاً لنبذ العروض بدلاً من إغنائه). وهذه قضية أخرى مختلفة، ومختلفة عن موضوع الكتاب إذ أنها ترجع إلى النزعة الشعوبية، وليست إلى ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر.

٥ ـ ... ثم تضيف (مما يدل على إفلاس مبكر صاحب نشأته). إذن أنت تعادي التطور؟ أترى أنه يجب جمع دواوين السياب والملائكة وعبد الصبور والبياتي وحجازي والحيدري وحاوي، ونقذف بها جميعاً في البحر؟!

٦ ـ كيف أن قيمة الشعر لا تتحدد بموضوعه، ولا بعظمة القضايا التي يعالجها (راجع السطر ١٤ من العمود الثاني للمقال) ـ بينما الجرجاني تحدث عن المعنى والمبنى قبل الغرب الذي قال بمصطلحي الشكل والمضمون..

٧ ـ كيف أن الكاتب يذكر اليوت، وينكر ـ في الوقت نفسه ـ استخدام لغة الحياة اليومية، والقدرة على تحويلها إلى لغة شعرية؟!

٨ ـ يقول الكاتب (... ولا أدري ماذا يبقى للصحافة المحلية إذا استأثر الشعراء بالحياة الاجتماعية)! هل غاب عنه أن اللغة الإعلامية غير لغة الفن، وأن أدوات الصحافة غير أدوات الشعر؟!

*

حين أسهب في حديثه عن الواقعيين الاشتراكيين، وتصوير معاناة العمال والفلاحين، ورسم الطريق إلى الثورة.. نسي أو تناسى أن ذلك كان في مرحلة معينة. كان يجب أن يقوم الإعلام والفن بخدمة الدولة سواء من أجل انجاح الثورة، أو في مرحلة الحرب العالمية الثانية ـ حتى وإن اندرجت تحت مسمى (الأعمال التسجيلية). راجع في ذلك كتاب الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في كتابه «نحو واقعية جديدة» عما يقوله الناقد السوفييتي فيلكس كورنتسيف من أن الأدب العظيم هو أدب واقعي من حيث موقفه من الواقع ـ لماذا (كما يقول فيشر) لا يتعلم الكاتب الاشتراكي من هوميروس والانجيل وشكسبير ورمبو وييتس؟ وبذلك يصير الفن فناً إنسانياً «إن الإبداع الفني هو الذي يتخذ من الأساطير رموزاً لموضوعات معاصرة، من أجل إبداع الواقع لا الهروب منه.. ومن أجل اتخاذ موقف فكري وفني ـ أولاً وأخيراً ـ من هذا الواقع».

إن الفلاسفة، ثم علماء الجمال، ثم النقاد (منذ أرسطو حتى اليوت) ـ على حد تعبير الكاتب ـ عرفوا الفن بأنه جمال، ولكن ليس على طريقة الفن للفن (راجع مرة أخرى (فن الشعر) لأرسطو، وكتاب ت.س. إليوت (ملاحظات على الثقافة)، وقصيدته (الأرض اليباب).

يقول هيجل (لا ماركس) إن الفن يقع فوق رابية تطل من ناحية على الجمال، وعلى الناحية الأخرى تطل على الفكر، وعلى هذا أجزم أن الكاتب من دعاة الفن للفن، ولذلك أكاد أجزم أنه هجوم شخصي محسوب ومخطط.

* هل يدرك محيي الدين صبحي أن الوفاق الدولي بين الدولتين العظميين كان نبوءة في قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي (من أب مصري إلى الرئيس ترومان) ولنقرأ معاً السطور نفسها التي أشار إليها:

وإني لأدعوك باسم الأبوة، باسم الحياة
وباسم الصغارْ
لنعقد حلفاً يصون السلامَ،
ويرعى المودات بين الكبارْ.

* ألا يجب علينا أن نصحح مساراتنا نابذين التجريم والتحريم كما جاء بمقالتك؟! إن العقل في ظل حرية كاملة يستطيع إبداع فلسفة تصلح للعالم الثالث ـ ونحن عموده الفقري ـ، فلسفة نابعة منا من دون حساسية من الغرب الأوروبي أو شرق أوروبا، ايماناً بأن التراث الإنساني واحد، وإيماناً بأن الفلسفات والعلوم والفنون والآداب لم تخلق إلا من أجل الإنسان، لا من أجل أن يكون (الفن للفن).

* لماذا اخترت أبيات معينة للشاعر العربي الكبير كمال عبد الحليم؟ هل قرأت ديوانه (إصرار)؟! هل قرأت قصائد«ملاحمه» عن (لبنان)؟! هل تعرف كيف وهب حياته من أجل وطنه، ومن أجل القومية العربية؟! هل تعرف أنك حين تحادثه عما قدمه فإنه يحول دفة الحديث بمهارة إلى موضوع آخر غير نفسه؟! وإذا ضيقت عليه الخناق، ردَّ عليك بأن ما فعله واجب كل وطني. هل تعرف أن الشاعر العربي محمود حسن اسماعيل اختار نشيده (دع سمائي) ليكون من مختارات الإذاعة من دون علم كمال عبد الحليم نفسه. وكان هذا النشيد دافعاً من عدة دوافع أدت إلى النصر على العدوان الفرنسي الانجليزي الاسرائيلي على مصر عام ١٩٥٦؟

* كيف ملأت مقالك بالشتائم، مما تسبب في إحراج مجلة (الناقد) أمام المثقفين العرب في مصر؟ ولأضع أمام القارىء نماذج من هذه الشتائم ليحكم بنفسه: (الإسفاف الذي أراد فساد الذوق العقائدي أن يبسطه على الشعر العربي)، و(كان فاسد الذوق إلى حدود الإسفاف والبلادة وكلال القريحة).. إلى آخره! بل إن صلاح عبد الصبور لم يسلم منك.. صلاح الذي أجمع شعراء العربية على ملكته كشاعر عظيم [راجع عددي مجلة (فصول) ـ (القاهرية) اللذين صدرا بعد وفاته بأقلام البياتي وغيره من الشعراء والنقاد العرب].

* إنك لم تقدم البراهين على أن هذا الكتاب هو (وثيقة على قدرة الايديولوجيا المخططة على التضليل والتدجيل)، ولم تفسر لنا كيف تكون الايديولوجيا مخططة؟! وكيف تكون غير مخططة؟! ولم تقدم لنا الشعراء العرب الذين أفسدوا بسبب هذا الكتاب!

أخيراً.. الخطأ كل الخطأ أن يُجرِّم أو يجرم كلانا الآخر لاختلاف الرأي. ولعلنا نحن العرب نستطيع يوماً التخلص من الدوغماطيقية والديماغوجية معاً. □

ألا يجب علينا أن نصحح مساراتنا نابذين التجريم والتحريم؟



مات الشعر!

ابـراهيـم محمـد قـاسـم
سورية

■ حين قرأت العـدد (١٣) من مجلة النـاقـد/ تموز/ ١٩٨٩، لفت نظري بشكل خاص، وبما يشبه الصدمة، احد المقالات الواردة في العدد المذكور، وهكذا اعدت قراءة المقال عدة مرات، كي اتمكن باكبر قدر من الوضوح والجلاء من اسباب (صدمتي).

كاتب المقال: الناقد يوسف سامي اليوسف، وهو غني عن التعريف. وكما الانسان عموماً، فإن ناقدنا الكريم أصـاب واخـطأ، وهو صاحب تجربة غنية، فضلا عن موسـوعيتـه.

*

في البدء لا بد من الايصاح، اني لست معنياً بالدفاع عن الشعر، كما اني لست شاعراً حديثاً والحمد لله، غير اني لا املك صفة الوقوف على الحياد امام الخطأ في المناهج والمبادىء والمجردات. في محاولته لرصد ازمة الشعر الحديث، يلاحق الاستاذ يوسف اليوسف هذه الازمة، ضمن ثلاث دوائر: فلسطينياً وعربياً وعالمياً، وضمن المدى الفلسطيني يعلن خراب المؤسسات الثقافية وغير الثقافية، ويرى ان (المشروع الادبي الفلسطيني) وليس الشعر وحسب، قد (اجهض... قبل ان يترعرع)! اما والامر كذلك، فإن الناقد ـ سامي طبعا وليس المجلة ـ يعلن يأسه من الحاضر الفلسطيني، ويسحب ذلك اليأس ليجلل به المستقبل ايضاً! وما دام الكائن العربي (يصر على الغوص في غيبوبته المريحة المسترضية) فلا امل! (ولا تملك حجارة الفلسطينيين ولا حتى راجماتهم الصاروخية، ان تؤوب بهذا الكائن من الغفلة الى اليقظة؟ ترى من اخبر الناقد ان برنامج (الحجارة) موجه لايقاظ الكائن العربي؟ وهل نستطيع ان نحكم على ما ستؤدي اليه تلك الحجارة ما دامت لم تكف عن الرشق الرشيق البليغ؟

اما المدى العربي، فهو في وضع لا يفضل المدى الفلسطيني ان لم يزد سوءاً، وليس الحال على المستوى العالم افضل!

ضمن هذه الرؤية المتشائمة، المغرقة باليأس، يرتكب الاستاذ الجليل يوسف اليوسف العديد من الاخطاء، وهي تتراوح ما بين الخطأ الشكلي المحض، وبين الهفوات الفكرية الكبرى.

من الأخطاء الشكلية على سبيل المثال قوله (لو تسامح الناس مع الفكر الحر لقلت بأن انحسار الدين هو الذي افضى الى تخثر الثقافة العالمية برمتها)، واضح هنا ان استاذنا يرى ان عدم تسامح الناس مع الفكر الحر معدوم، وهذا الانعدام يمنع الفكر الحر من القول، ومع ذلك فقد قال ما يريد!

لكن هناك ما هو ابعد من الاخطاء الشكلانية، فعنده ان الشاعر الحديث (منتج الخواء المهذار، انه شاعر مزور، تماما مثل سياستنا المزورة، بل حتى مثل وجودنا العربي المزور)!

ثم، أنى للمواطن العادي ان يهتم بالشعر حتى الشديد الجودة، ما دام مضطرا على الركض طوال يومه من أجل الحصول على لقمة عيشه)، وهكذا ورغم ان المواطن في شغل شاغل عن الشعر بل الادب كله، وفي نفس الوقت الشعراء خاوون مهذارون مزورون، ومع ذلك يتساءل الناقد: (اين الديموقراطية وحرية التعبير عن الرأي؟ وأين الدعم الخاص الذي ينبغي ان تقدمه الدولة للمجيدين من الشعراء، وسواهم من المثقفين؟)! وهذا المطلب غريب عجيب، لمن كانت رؤيته كرؤية استاذنا الجليل، فإن كان تشاؤمه صحيحاً ومبرراً ومعبراً عن الواقع، فما الذي سنفعله بهذه (الديموقراطية)؟ ومن الذي سيستفيد منها او يملك القدرة على ممارستها؟ المزور؟ ام اللاهث وراء لقمة عيشه؟ وما دامت الصلة مقطوعة بين الشاعر والقارىء، فما لهذا او ذاك وتحفة (الديموقراطية)؟! الأعجب انه ينعي الشعر والشعراء ويقول انهم مزورون، ومع ذلك يطالب الدولة ان تقدم (الدعم الخاص) للمجيدين من الشعراء، فهل يظن ناقدنا ان الدولة اكثر اهتماما من القراء والنقاد بالشعر؟ حتى انه وهو الناقد المتخصص، يعلن بكل وضوح وصدق: (ولا اكتمكم انني قلما املك القدرة على ان اقرأ مجموعة واحدة مما يكتب من شعر في هذه الأيام العجاف)! فهل ستملك الدولة هذه القدرة؟

والأغرب مسألة (الدعم الخاص)، فلمن ولماذا يقدم والمواطن العادي لا يقرأ احداً؟

ثم، ألم يقل: (وهكذا اتخذت المؤسسات الثقافية في العالم العربي استراتيجية شديدة الوضوح: إما ان يتعلب المثقف داخل المؤسسة بحيث يصير برغياً في آلتها الكلية الساحقة، واما ان يركل ليعتكف في زاوية من زوايا النسيان ليكابد اوصابه وفقره)!

اذن هل تقديم (الدعم الخاص) سوى مطلب اصلاحي بالغ الهشاشة والسطحية؟ وهل مثل هذه (المؤسسات) من يطلب منها تقديم (الدعم الخاص)؟ وهل يضمن لنا الناقد ـ في حالة تقديم (الدعم الخاص) ـ ألا تستخدمه المؤسسات المذكورة كدافع اضافي كي (يتعلب المثقف داخل المؤسسة)؟! على اية حال لو ان الأمر اقتصر على ما تقدم من (هفوات) لهان الأمر. فناقدنا الجليل ينعى الثقافة فلسطينياً وعربياً وعالمياً، ويعيد السبب الى: (الزمن تماماً كما بين ابن خلدون، احكم حكيم عرفته البشرية طوال تاريخها)!

ولنا على هذا القول مأخذ صغير واضح يختلف حجماً، فإن كان ابن خلدون احكم حكيم عرفته البشرية، فما الذي ابقاه ناقدنا من نعوت لابن رشد والفارابي والكندي والجاحظ وسواهم الكثير من نوابغ حضارتنا العريقة؟ وهذا مأخذ شكلاني محض، اما اذا تأملناه اكثر، فيمكن لنا ان نقول: ما دام (الزمن) هو السبب الجوهري لكل انحطاط على الاطلاق، فلماذا طلبت من الدولة ان تغير موقفها من الشعراء ولماذا تريد من الشاعر ان يكف عن التزوير، ولماذا تصف الوجود العربي بأنه مزور؟ فما دام الزمن هو السبب فلا فائدة من كل التوصيفات، ولا مجال لالقاء اللوم على أحدٍ شاعراً كان أم دولة أم قارئاً! ومن كان يرى الزمن مؤثراً على هذا النحو فلا ينبغي له مناشدة الارادة الانسانية للتغيير، حتى وان كان طلب (الدعم الخاص).

من جهة اخرى، وانسجاما مع مبدأ (الزمن)، يتأرجح ناقدنا الكريم بين لوم واقعنا العربي والفلسطيني، واعلان اليأس منه، وبين تبرير هذا الواقع والرضوخ له.

يقول: (فنحن في زمن يعطب جذور الاشياء، ويرمد كل ما انجزه الانسان طوال القرون السبعين الاخيرة: الدين، الفلسفة، النحت، الرسم، الموسيقى... الخ)! وهذه رؤية على المستوى العالمي، وتوافقاً، يحاول تبرير اوضاعنا العربية على النحو التالي، حيث يبدأ مفاخراً، (ان منطقتنا التي بنت اول مدينة (اريحا) في الالف الثامن قبل الميلاد) وكم هو غريب هذا الانزلاق الذي ارتكبه ناقدنا، اذ يعلن بعد التفاخر مباشرة انتهاء دور الحضارة العربية تماماً: (آن لها ان تشيخ)! ثم عودة للتفاخر (ولقد انجبت منطقتنا الكثير وقدمت الكثير. وفي صلب الحق ان هذه المنطقة التي نحن فيها قد اخترعت الانسان)! وايم الحق انه اختراع عظيم، إلا أنه أنجز، أي أنه انتهى وأصبح من الماضي لكن ناقدنا يكتفي به ويسدل الستار على كل أمل أو مشروع حضاري للمستقبل، يقول: (ولذلك لا يجوز لأي نزيه إلا أن يقول لها «الله يعطيك العافية»)!

ليس تذمرنا من الواقع سوى نتيجة لرغبتنا في ما هو أفضل

◆

فهل نستطيع ان نتفق مع هذه الرؤية؟

هل علينا أن ننزع من ادمغتنا كل الطموحات والأهداف والآمال؟ يبدو أن هذا ما يريده لنا ناقدنا يوسف اليوسف، فقد تم انجاز اعظم الانجازات، وكل ما عدا ذلك اقل قيمة ولا يعدل ما مضى، ثم آن لمنطقتنا ان (تشيخ)، وعلى هذا لم يبق أمامنا إلا أن ننتظر حسن الختام الأكيد!

هنا لا بد ان نسأل ناقدنا، كيف اجاز لنفسه التحدث عن ازمة الشعر؟ وكيف أجاز لنفسه ان يحللها ويرصد أسبابها؟ وكيف أجاز لنفسه أن يصف الشاعر الحديث بأنه مزور؟ وان يعمم التزوير الى واقعنا العربي برمته؟

هل نذكر ناقدنا الجليل ان (الأزمة) تعني حالة مؤقتة يعقبها انفراج؟ واذا استخدمنا مفرداته يمكن القول: ان (الزمن) سيؤثر على الأزمة، ويجعلها (تشيخ) وتموت!

ثم هل نذكر ناقدنا ان (الزمن العربي المزور) يعني وجود زمن غير مزور، فأين هو؟

من المؤكد وانسجاماً مع رؤية الناقد ان زمن العرب الحقيقي هو في الماضي وحسب! لكني أقول: ما دامت منطقتنا قد أدت دورها وشاخت فالأجدر الحديث عن عوامل الشيخوخة العربية وليس التزوير! وأحسب ان هذه الرؤية العدمية المتناقضة هي جل ما يتمناه لنا اعداء العرب والعروبة.

والحقيقة ان الواقع العربي يختلف عما أبداه لنا ناقدنا الكريم، فنحن معه في عدم رضاه عن هذا الواقع، ونحن معه في أن هذا الواقع في هذا الزمن يحتاج الى جراح ماهر ليستأصل ادرانه الخبيثة، لكني لست معه ولن أكون، في ان ماضينا هو أفضل أزماننا، ولست معه في هذه العدمية واليأس، فالواقع الراهن وبما فيه من عيوب ومثالب خير دليل على ما أقول، فرغم كثرة الاطماع والاعداء، لا نزال نقاوم، ولا نملك إلا أن نقاوم، وكعربي أنا متمسك بوجودي ولا أزال أدافع عنه وعن مستقبلي أيضاً، لأن هذا المستقبل هو مستودع لطموحاتي وآمالي باشراقة عربية جديدة، وليس تذمرنا من الواقع العربي، سوى نتيجة منطقية لتمسكنا بما ينبغي ان يكون، ولرغبتنا الشديدة بما هو أفضل.

بقي ان أقول تعقيباً ختامياً على نص الناقد يوسف سامي اليوسف، من الناحية الشكلانية، قلما قرأت نصا كثيفاً وموجزاً كمقاله المشار اليه، لكنه يمتاز عن كل ما قرأت بكثافة التناقضات والهفوات أيضاً، حتى في العبارة الواحدة أحياناً.

أما اذا ولجنا روح النص، فيمكن القول، ان الناقد الكريم قد ذهب الى أقصى حدود العدالة، فحين نعى الثقافة العالمية بسبب (انحسار الدين)، ثم نعى الوجود الثقافي العربي والفلسطيني، افراداً ومؤسسات، انما قد نعى ضمناً، عن قصد أو بدونه، دور النقد.

فالنقد هامش ينير ويستجلي كوامن الابداع، وعلى هذا اقترح على ناقدنا الكريم، ان يربط العمل بالقول، وبالتالي ان يكف عن النقد.

اما مبررات هذه الدعوة فكثيرة، اخص بالذكر منها ثلاثة:

- اعترف ناقدنا بعدم قدرته على قراءة مجموعة شعرية حديثة، ومن لا يقرأ، لا يستطيع أن يقدم نقداً موضوعياً، بل مجرد احكام هي بمثابة الآراء الشخصية غير الناضجة.

- مطالبة الناقد بموقف صدق مع الذات، وهذا نابع من حبي لرؤية الانسجام والتآلف حتى فيمن اختلف معهم.

- والأهم مما تقدم، أن واقعنا العربي والفلسطيني أبعد ما يكون عن حاجته لمثل هذه الرؤية العدمية اليائسة، بل لدينا فائض من اسباب قتل الأمل، ولا نحتاج الى سبب اضافي يلبس ثوب النقد والخبرة.

- اخيراً ان كل ما تقدم لا يمس الناقد شخصياً ولا يطاول أي نص آخر له. □